



**HAL**  
open science

# Pratiques du détour et du suspens dans l'œuvre de J.D. Salinger

Agathe Berland

► **To cite this version:**

Agathe Berland. Pratiques du détour et du suspens dans l'œuvre de J.D. Salinger. Linguistique. Normandie Université, 2018. Français. NNT : 2018NORMR085 . tel-04288323

**HAL Id: tel-04288323**

**<https://theses.hal.science/tel-04288323>**

Submitted on 16 Nov 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Normandie Université

## THÈSE

**Pour obtenir le diplôme de doctorat**

**Spécialité Langues et littératures étrangères**

**Préparée au sein de l'Université de Rouen Normandie**

**Pratiques du détour et du suspens dans  
l'œuvre de J. D. Salinger**

**Présentée et soutenue par  
Agathe BERLAND**

**Thèse soutenue publiquement le 15 novembre 2018  
devant le jury composé de**

Madame Sylvie MATHE	Professeure, Aix-Marseille Université	Examinatrice
Monsieur Arnaud SCHMITT	Professeur, Université de Bordeaux	Rapporteur
Madame Anne-Laure TISSUT	Professeure, Université de Rouen Normandie	Directrice de thèse
Madame Sophie VALLAS	Professeure, Aix-Marseille Université	Rapporteuse

**Thèse dirigée par Anne-Laure TISSUT, laboratoire ERIAC**





## Résumé

### **Titre : Pratiques du détour et du suspens dans l'œuvre de J. D. Salinger**

Cette thèse se propose de relire l'œuvre de J. D. Salinger à la lumière de l'usage que fait l'écrivain des motifs du détour et du suspens, tous deux caractérisés par un fonctionnement ambivalent. L'écriture de Salinger, fondamentalement introspective, prend par bien des aspects des allures de quête, à la fois identitaire et littéraire. L'exploration de l'identité qu'elle met en scène implique notamment un détour par l'altérité, auteur et personnages revêtant un certain nombre de masques, au risque parfois de refuser de s'en défaire ensuite. L'auteur se devine également derrière ses pratiques d'écriture, dont la dimension obsessionnelle révèle un profond désir de maîtrise de son travail, qui l'amène parfois à se perdre dans ses textes et s'apparente finalement davantage à une attitude de fuite qu'à la recherche d'un idéal littéraire. Dans l'œuvre salingerienne, le détour participe d'une réflexion sur les concepts de norme et de déviance, ainsi que sur le thème de l'errance. D'abord perçu comme néfaste, il apparaît à terme comme un moyen privilégié d'accéder à des révélations insoupçonnées. L'éloge de l'écart que l'on observe sur le plan thématique trouve un écho dans l'utilisation par les personnages-narrateurs de stratégies narratives louant les mérites du détour. La digression, le fragment, le renvoi aux marges du texte ainsi que l'intertextualité – autant d'outils interrogeant la distinction généralement établie entre le centre et la périphérie, entre l'accessoire et l'essentiel – révèlent toute leur efficacité lorsqu'ils sont employés pour aborder des sujets qui échappent aux cadres traditionnels. Le décentrement du texte passe également dans certains cas par un recours à la métatextualité qui permet notamment à l'écrivain de prolonger et de mettre en scène la réflexion qu'il mène sur son écriture. Les encarts métatextuels, parce qu'ils viennent interrompre temporairement la narration, peuvent aussi être considérés comme des manifestations du suspens dans le texte, suspens d'abord employé par Salinger pour interroger les notions de progression et de stase. Son œuvre présente simultanément une réflexion sur la résistance au passage du temps et la notion d'entre-deux, l'auteur affectionnant particulièrement la représentation de périodes liminales, à la fois lieux du mouvement et lieux hors du temps. Par ailleurs, l'écrivain s'attache par diverses stratégies narratives déployées dans ses textes à suspendre l'interprétation du sens, qui se révèle mouvant, différé, voire tout simplement retenu, lorsqu'il ne s'abîme pas dans l'absurde ou le non-sens. Ce faisant, Salinger interroge la validité de toute interprétation, plaidant pour une approche plus intuitive de l'art, et s'efforce du même geste de repousser indéfiniment l'achèvement de son œuvre, trahissant par là l'urgence éprouvée de mettre à distance l'angoisse mortifère qui l'obsède.

Mots clefs : J. D. Salinger – détour – suspens – quête – fuite – entre-deux – obliquité – fiction de soi – interprétation – nouvelles



## Abstract

### **Title: Detour and in-betweenness: the suspended prose of J. D. Salinger**

The aim of this PhD research is to try to shed new light on J. D. Salinger's work by focusing on the writer's use of two inherently ambivalent motifs, namely detour and suspension. Salinger's writing, partly because of its introspective nature, often takes on the appearance of a quest, both personal and artistic. It stages the author's exploration of his own identity, which implies exploring otherness through the use of masks worn by both characters and writer, who sometimes refuse to later put them down. The study of Salinger's writing practices shows an obsessional dimension indicative of his powerful desire to control every aspect of his work, sometimes leading him to fully immerse himself in the world of fiction – an attitude in the end more evocative of evasion than of a search for literary perfection. In Salinger's work, the representation of detours is the starting point of a reflection on the concepts of norm and deviance, as well as on the theme of wandering. While it first appears as harmful, the detour motif eventually shows its potential for the revelation of unsuspected truths. Deviation is thus presented in a positive light, and its effectiveness as a writing strategy is repeatedly praised. Such stylistic devices as digression, fragmentation, or intertextuality are called upon to question the classical distinction between center and margins, between what is essential and what is incidental. Those devices are most effective when it comes to dealing with topics unfit for traditional approaches. The author's will to decenter the text also involves the use of metatextuality, which serves the writer's exploration of his own writing and its staging for the reader's benefit. Metatextual passages, as they temporarily bring the narration to a halt, may also be seen as manifestations of suspension. In his work, Salinger first uses suspension to question the notions of progress and stasis. His texts invite the reader to engage in a reflection on the characters' resistance to the passing of time as well as the notion of in-betweenness. Indeed, the author has specialized in the depiction of those liminal periods in the lives of individuals, which are characterized by change and an out-of-time quality. Moreover, the writer makes use of different stylistic devices to suspend the reader's access to the meaning of his stories. In most of them meaning remains unstable and unsure, whether elucidation is deferred or simply refused to the reader, who is also confronted to manifestations of the absurd or even utter nonsense. Salinger thus challenges the value of interpretation, pleading for a more intuitive approach to art, and makes sure he indefinitely postpones the completion of his own work, in the same way that his characters develop strategies to postpone their confrontation with death.

Key-words: J. D. Salinger – detour – suspension – quest – evasion – in-betweenness – obliquity – autobiographical fiction – interpretation – short stories



## Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier chaleureusement ma directrice de thèse, Anne-Laure Tissut, pour son soutien indéfectible tout au long de ce parcours parfois difficile que peut-être la rédaction d'une thèse. Par son encadrement toujours rigoureux et bienveillant, elle a su me guider et m'inspirer sans jamais me brider dans l'exploration des pistes qui s'offraient à moi. Par la pertinence de ses suggestions, elle m'a souvent permis de recentrer mon propos, ou au contraire d'élargir ma réflexion. Sa disponibilité et sa compréhension face aux doutes ou aux difficultés qui ont pu surgir au cours de ce parcours ont rendu possible l'aboutissement de ce projet. De ces années à travailler sous sa direction je retiendrai autant ses compétences de chercheuses que ses qualités humaines.

Tous mes remerciements vont également aux membres du jury, Madame le Professeur Sylvie Mathé, Monsieur le Professeur Arnaud Schmitt, et Madame le Professeur Sophie Vallas pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail et le temps qu'ils ont consacré à sa lecture.

Ma reconnaissance va à tous ceux qui m'ont aidée dans mon travail de recherche. Je remercie Monsieur Frédéric Beigbeder qui a bien voulu me consacrer un peu de son temps pour répondre à mes questions. La consultation des archives à New York et à Princeton a été rendue possible grâce au soutien financier du laboratoire ERIAC. Je remercie les employés de la New York Public Library et de la bibliothèque d'archives de l'Université de Princeton qui m'ont assistée dans mes recherches, ainsi que le personnel de la BU de Lettres de Mont-Saint-Aignan, en particulier le service de PEB auquel j'ai si souvent recouru.

De nombreux collègues et amis m'ont apporté leur soutien de diverses manières. Leur présence réconfortante et nos longues discussions ont été indispensables à la réalisation de cette thèse. Je pense notamment à Sonia Birocheau, pour le temps qu'elle a passé à me conseiller et à me rassurer, ou à Florian Beauvallet qui m'a épaulée dans les derniers mois, les plus difficiles. Les enseignants de l'Université de Rouen ont toujours été bienveillants à mon égard, et certains se sont montrés particulièrement à l'écoute. Qu'ils en soient tous ici remerciés.



Merci à mes amis, doctorants ou non, qui m'ont écoutée patiemment et soutenue dans les moments les plus difficiles, avec une pensée spéciale pour Sarah, encore et toujours, et pour Clément, évidemment. L'appui de ma famille, proche ou plus éloignée, a également été d'une importance considérable. Merci infiniment surtout à mes parents pour leur soutien sans faille durant toutes ces années et pour leur aide logistique sans laquelle ce manuscrit aurait difficilement pu voir le jour.

Merci, merci, merci à mon compagnon, Andrés, en première ligne pour recevoir mes doutes, mon stress et mes angoisses durant toutes ces années, et qui a toujours su me rassurer et me redonner confiance lorsque le découragement menaçait de me faire perdre pied.

Merci à Maya et Jules de m'avoir si souvent détournée de mon objectif et contrainte à suspendre mon travail pour me rappeler que l'important était là, avec eux.

Cette thèse est dédiée à la mémoire de Anne Wicke.

## Liste des abréviations

Par souci de concision, dans le corps du texte, les références à des citations tirées d'œuvres du corpus pourront être abrégées comme suit :

- « The Last and Best of the Peter Pans » → « The Last and Best »
- « The Long Debut of Lois Taggett » → « Lois Taggett »
- « Both Parties Concerned » → « Both Parties »
- « Last Day of the Last Furlough » → « Last Day »
- « Once A Week Won't Kill You » → « Once a Week »
- « This Sandwich Has No Mayonnaise » → « This Sandwich »
- « The Ocean Full of Bowling Balls » → « Ocean »
- « Slight Rebellion Off Madison » → « Slight Rebellion »
- « A Young Girl in 1941 With No Waist At All » → « A Young Girl in 1941 »
- « A Perfect Day for Bananafish » → « Bananafish »
- « Uncle Wiggily in Connecticut » → « Uncle Wiggily »
- « Just Before the War with the Eskimos » → « Just Before the War »
- « Down at the Dinghy » → « Dinghy »
- « For Esmé – With Love and Squalor » → « For Esmé »
- « Pretty Mouth and Green My Eyes » → « Pretty Mouth »
- The Catcher in the Rye* → *Catcher*
- « De Daumier-Smith's Blue Period » → « De Daumier-Smith »
- « Raise High the Roof Beam, Carpenters » → « Raise High »
- « Seymour – An Introduction » → « Seymour »
- Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour an Introduction* → *Raise High and Seymour*
- « Hapworth 16, 1924 » → « Hapworth »



## Table des matières

<b>Résumé.....</b>	<b>3</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>5</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>7</b>
<b>Liste des abréviations.....</b>	<b>9</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>19</b>
<b>Première partie : Enjeux d'écriture, parcours de lecture.....</b>	<b>33</b>
<b>Chapitre 1 : L'écriture introspective de Salinger.....</b>	<b>37</b>
<b>A/ « I write for myself and my own pleasure » : Les quêtes intimes de l'écrivain.....</b>	<b>37</b>
<b>1. L'écrivain dans son œuvre.....</b>	<b>37</b>
a. Le miroir de la fiction.....	39
b. Surmonter le trauma.....	41
c. Portraits de l'artiste.....	49
<b>2. Les masques de/chez Salinger : pour une pluralité du moi.....</b>	<b>54</b>
a. Une identité kaléidoscopique.....	54
b. Les masques des personnages.....	60
- <i>Les vertus du jeu de rôles</i> .....	60
- <i>Derrière le masque</i> .....	65
<b>B/ Écriture-refuge ou fuite ?.....</b>	<b>67</b>
<b>1. La création d'univers fictionnels chez Salinger : procédés et enjeux.....</b>	<b>67</b>
a. Mondes imaginaires : sanctuaires ou échappatoires ?.....	68
- <i>Une caractéristique propre à l'enfance</i> .....	68
- <i>Un refus de grandir</i> .....	71
- <i>Les soldats</i> .....	75
b. La fiction littéraire.....	78

<b>2. Caulfield et Gladwaller : reprises, transpositions, évolutions.....</b>	<b>83</b>
a. Les prémices : création des familles Caulfield et Gladwaller.....	84
b. De « Slight Rebellion Off Madison » à <i>The Catcher in the Rye</i> : évolution du personnage de Holden Caulfield.....	88
- De « <i>Slight Rebellion</i> » à <i>Catcher</i> .....	91
- De « <i>I'm Crazy</i> » à <i>Catcher</i> .....	97
c. Manuscrits, éditions pirates : Quel statut pour les premières nouvelles, quelle expérience pour le lecteur ?.....	105
<b>3. La saga Glass : un projet ambitieux au succès limité.....</b>	<b>108</b>
a. La famille Glass : un projet à grande échelle.....	108
b. Les limites de la saga Glass.....	110
- « <i>Un univers solipsiste et raréfié</i> » (Mathé, « <i>J. D. Salinger, cinquante ans après The Catcher in the Rye</i> » 16).....	111
- <i>Le romancier et ses personnages</i> .....	114
c. La rupture ?.....	119

## **Chapitre 2 : Trajectoires des personnages.....**

### **A/ Portraits en gestes et en paroles.....**

<b>1. La mise en scène.....</b>	<b>123</b>
a. Une écriture d'inspiration dramatique.....	123
b. Donner à voir.....	126
c. Donner à entendre.....	131
<b>2. Le langage.....</b>	<b>135</b>
a. Un outil de caractérisation majeur.....	135
b. Holden Caulfield : un tour de force.....	140
c. Traduire <i>The Catcher in the Rye</i> .....	145

<b>B/ La part du lecteur : interprétation, appropriation, identification.....</b>	<b>154</b>
<b>1. Interprétation et intuition.....</b>	<b>154</b>
a. Un lecteur très sollicité : la théorie de l'iceberg.....	155
b. Le jeu de la polysémie.....	160
c. Relire, réinterpréter.....	166
<b>2. Les interactions personnages-lecteur.....</b>	<b>173</b>
a. « God, I wish you could've been there » ( <i>Catcher</i> , 275) : dynamiques de la relation narrateur-lecteur.....	173
b. Les mécanismes de l'identification.....	177
- <i>Horizons d'attente</i> .....	178
- <i>De l'illusion d'authenticité</i> .....	181
- « 'Retentissements' individuels » ( <i>Marielle Macé 199</i> ).....	185
c. Résonances, résurgences.....	190
<b>C/ Au-delà du texte : détours par d'autres auteurs.....</b>	<b>193</b>
<b>1. La figure de l'auteur.....</b>	<b>193</b>
a. Construction d'un mythe.....	194
b. Image de l'écrivain, lecture de l'œuvre : une influence mutuelle.....	197
c. Salinger personnage.....	201
- <i>Jouer avec le mythe</i> .....	202
- <i>Jouer avec la réalité</i> .....	207
- <i>Une démarche réflexive</i> .....	211
<b>2. Variations sur l'œuvre.....</b>	<b>216</b>
a. Quelques considérations terminologiques.....	216
b. <i>Less Than Zero</i> : une réécriture moderne de <i>The Catcher in the Rye</i> .....	219
c. <i>Sallinger</i> : une relecture de la saga Glass.....	225

<b>Deuxième partie : Le détour.....</b>	<b>237</b>
<b>Chapitre 3 : Détour par les marges.....</b>	<b>241</b>
<b>A/ Éloge de l'écart.....</b>	<b>241</b>
<b>1. Normes et déviations.....</b>	<b>241</b>
a. « Life is a game, boy. » ( <i>Catcher 12</i> ).....	242
b. Le recours à la marge.....	249
c. Marginaux et conformistes, <i>phony</i> et <i>nice</i> : pour en finir avec une lecture dichotomique.....	259
<b>2. Obliquité des échanges.....</b>	<b>264</b>
a. Une communication entravée.....	264
b. Les bénéfices d'une communication oblique.....	270
- <i>Les échanges extra-langagiers</i> .....	270
- <i>Les échanges écrits</i> .....	274
<b>B/ Quand le détour devient errance.....</b>	<b>280</b>
<b>1. Se perdre pour mieux se trouver.....</b>	<b>280</b>
a. Désorientations.....	281
b. Du détour au retour.....	283
c. Invitation à l'errance littéraire.....	287
<b>2. Le chemin de l'erreur.....</b>	<b>291</b>
a. Une volonté d'élévation.....	291
- <i>Quêtes de savoir et de connaissance</i> .....	291
- <i>Quêtes religieuses et mysticisme</i> .....	293
- <i>Des démarches égotistes stériles</i> .....	296
b. (Ré)intégrer l'humanité.....	298
- « <i>L'hymne à l'amour chrétien</i> » de Salinger ( <i>Happe, L'évolution de Jerome David Salinger 244</i> ).....	298
- <i>Prendre part au monde</i> .....	305

<b>C/ « Digression! » : failles et vertus d'un discours désordonné chez Holden Caulfield.....</b>	<b>309</b>
<b>1. L'expression de l'inconscient de l'énonciateur.....</b>	<b>310</b>
a. « Un péché littéraire ».....	310
b. « La vie et l'âme de la lecture ».....	312
<b>2. Le lieu de la conscience narrative.....</b>	<b>318</b>
a. Désordre du discours.....	318
b. Tentatives de remédiation.....	322
<b>Chapitre 4 : Manifestations et finalités du détour dans les quêtes de Buddy Glass.....</b>	<b>327</b>
<b>A/ Seymour : un portrait en rhizome.....</b>	<b>327</b>
<b>1. De « Bananafish » à « Hapworth » : un portrait éclaté.....</b>	<b>328</b>
a. Un être unique, des approches multiples.....	328
- Une confrontation des points de vue.....	328
- Une diversité de médiums.....	336
b. Le fragment et le tout : tensions et complémentarité.....	339
<b>2. « Seymour – An Introduction » ou la « spontanéité du fragmentaire ».....</b>	<b>345</b>
a. Un sujet réfractaire à toute forme de circonscription.....	345
b. L'approche digressive.....	348
c. L'approche fragmentaire.....	352
<b>B/ Décentrer le texte.....</b>	<b>359</b>
<b>1. Buddy : An Introduction.....</b>	<b>360</b>
a. Écrire à côté.....	360
b. « <i>Think carefully, now, writer.</i> » (« Seymour » 180).....	366
<b>2. L'écriture, miroir de l'écrivain en devenir.....</b>	<b>372</b>
a. L'écriture mise en scène.....	372
b. Trajectoires d'écrivains.....	378



<b>Troisième partie : Le suspens.....</b>	<b>391</b>
<b>Chapitre 5 : Suspendre le temps.....</b>	<b>395</b>
<b>A/ Seuils et entre-deux.....</b>	<b>395</b>
<b>1. Peindre le passage.....</b>	<b>396</b>
a. « Standing on the edge of some crazy cliff » ( <i>Catcher 224</i> ).....	396
b. L'espace liminal, centre du mouvement.....	403
<b>2. Représentations temporelles et spatiales de la parenthèse.....</b>	<b>412</b>
a. Poétique de la parenthèse.....	412
b. « Wartime, crazy time, nobody's time » (« A Boy in France » 62).....	418
<b>B/ Résister au passage du temps.....</b>	<b>426</b>
<b>1. Déjouer la mort.....</b>	<b>426</b>
a. L'obsession mortifère.....	427
b. « À la recherche du temps suspendu » (Happe, <i>L'évolution de Jerome David Salinger</i> 161).....	432
c. Faire face à l'inacceptable deuil.....	438
<b>2. Vers l'acceptation.....</b>	<b>445</b>
a. Quand la mort se fait promesse d'une nouvelle vie.....	445
b. L'art comme moyen d'accès à l'intemporalité.....	452
<b>Chapitre 6 : Suspendre le sens.....</b>	<b>458</b>
<b>A/ Saisir l'insaisissable.....</b>	<b>458</b>
<b>1. L'insignifiant réhabilité.....</b>	<b>458</b>
a. Le sens du détail.....	459
- <i>L'exaltation de l'anedoctique</i> .....	459
- <i>La nature paradoxale du détail</i> .....	463
b. L'« ensorcellement de l'insignifiant » (Bégout, <i>Lieu commun</i> 170-171).....	468
<b>2. Poètes et poésie : portraits croisés.....</b>	<b>478</b>
a. L'artiste comme voyant.....	478
b. Les risques du métier.....	488
- <i>L'insupportable beauté</i> .....	488
- <i>L'artiste et le monde</i> .....	491

<b>B/ Le sens mis à distance.....</b>	<b>495</b>
1. <b>L'instabilité du sens.....</b>	<b>495</b>
a. Œuvres uniques, sens pluriels.....	496
b. Œuvre composite : une invite à l'indécision.....	504
2. <b>Sens différé, refusé : éloge de l'inexplicite.....</b>	<b>513</b>
a. Le sens différé ou l'art de l'obliquité.....	513
- <i>Implicite, non-dits, ellipses : une écriture de la suggestion.....</i>	513
- « <i>War and stuff</i> » (« <i>Soft-Boiled Sergeant</i> » 42).....	521
b. Accueillir le non-sens.....	528
- <i>Plaidoyer pour l'absurde.....</i>	528
- « <i>L'indifférence clairvoyante</i> » (Camus 131) : renoncer à la quête de sens.....	532
<b>Conclusion.....</b>	<b>543</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>557</b>
<b>Index des notions.....</b>	<b>601</b>
<b>Index des noms propres.....</b>	<b>607</b>
<b>Index des œuvres de Salinger.....</b>	<b>611</b>
<b>Annexe.....</b>	<b>614</b>



## Introduction

En juillet 1951, lors de la parution du seul et unique roman de J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, Thomas Morris Longstreth écrivait dans la rubrique « New Novels in the News » du magazine *Christian Science Monitor*, à propos du personnage principal :

Fortunately, there cannot be many of him yet. But one fears that a book like this given wide circulation may multiply his kind – as too easily happens when immorality and perversion are recounted by writers of talent whose work is countenanced in the name of art or good intention. (11)

Ce commentaire lapidaire appelle quelques remarques en guise d'introduction. D'abord, il semble légitime de concéder à son auteur certaines qualités intuitives, tant il est vrai que Holden Caulfield est devenu pour beaucoup l'emblème d'une jeunesse occidentale désœuvrée et n'a effectivement pas manqué de faire des émules, que ce soit dans la littérature ou dans le monde réel. Le succès du roman, qui au moment de la mort de Salinger en 2010 n'affichait pas moins de 65 millions de copies vendues, en a fait un personnage majeur de la culture américaine en dépit de nombreuses opérations de censure. La critique de Longstreth, qui reconnaît tout de même un véritable talent à l'écrivain, a aussi le mérite de révéler une caractéristique importante du roman et, dans une moindre mesure, de l'ensemble de l'œuvre de Salinger, à savoir l'aspect paradoxal de sa qualité à la fois datée et intemporelle : ce que le lecteur de 1951 pouvait considérer comme un récit immoral et pervers laisse songeur le public de cette première moitié du XXI<sup>e</sup> siècle, et pourtant le personnage semble avoir conservé une certaine efficacité auprès de la jeunesse contemporaine. De ce fait, la distance temporelle (toute relative mais bien réelle) qui sépare la présente analyse de son objet nous obligera parfois à prendre quelques précautions dans les analyses proposées.

Le travail présenté ici se propose de porter un regard nouveau sur l'œuvre de Salinger afin de mettre en lumière la remarquable intrication liant les contenus thématiques aux stratégies littéraires déployées par l'auteur et de faire apparaître l'évolution notable de son style tout au long de sa carrière. Les changements qui se dessinent progressivement autorisent à percevoir l'écriture comme le lieu, le moyen et l'expression d'une quête que l'on concevra comme protéique en ce qu'elle touche à des considérations identitaires, spirituelles, philosophiques, et bien sûr littéraires. Les pratiques du détour et du suspens qui caractérisent l'écriture salingerienne sont en effet le reflet des préoccupations de l'écrivain, qui relèvent

autant de questions existentielles de portée universelle que de doutes plus personnels sur la forme à donner à son écriture. En outre, l'utilisation du détour et du suspens comme procédés stylistiques, de même que leur présence en tant que thèmes ou motifs de l'œuvre, reflètent l'assimilation progressive de la pratique littéraire à la poursuite de la quête précédemment évoquée. Les deux notions autour desquelles s'organise notre sujet se caractérisent par une même ambivalence qui guidera l'ensemble de notre réflexion. Si elles ont de tout temps été utilisées en littérature (l'errance était déjà l'un des thèmes des premiers romans picaresques, tandis que plus tard Sterne fait du détour l'un des motifs fondamentaux de *Tristram Shandy*, alors que son narrateur emploie le suspens comme outil de jeu avec le lecteur), leurs manifestations stylistiques ont pu avoir mauvaise presse par le passé (la digression en particulier, nous le verrons, a longtemps été associée à un désordre de la pensée). Cependant, leur potentiel se révèle pleinement au cours du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier au sortir de chacune des deux guerres mondiales, lorsque les écrivains se mettent en quête de formes d'expression nouvelles pour exprimer leur désarroi et leur confusion devant la nature chaotique de la réalité. Alors que la littérature de plus en plus se fait le lieu de la quête de sens, ou de sa remise en question, nombre d'auteurs s'attachent à suspendre l'interprétation de leurs œuvres. La démarche culmine dans le postmodernisme qui fait du détour l'un de ses principes, s'écartant des techniques narratives conventionnelles et préférant recourir à de nouvelles stratégies qui remettent en question la progression linéaire du récit (intertextualité, métatextualité, formes et approches fragmentaires, ou encore détournements parodiques). Le postmodernisme – dont les dernières œuvres de Salinger semblent annoncer l'avènement – parce qu'il se caractérise par la conviction que l'art n'est pas en mesure de donner de sens à la société, s'écarte des modèles traditionnels et se met en quête de formes propres à exprimer le scepticisme et le sentiment d'incertitude de l'époque.

Détour et suspens peuvent donc être considérés dans leurs rapports à la notion de finalité, en particulier dans le cas de l'œuvre qui nous occupe ici. Les deux termes s'opposent notamment aux idées de linéarité et de continuité. Chacun à sa manière repousse, retarde l'échéance, et par suite l'aboutissement de la quête. Dans ces conditions, la mise à distance perpétuelle ne serait-elle pas aussi pour l'auteur une stratégie de fuite, destinée à endiguer le processus menant à une fin irrévocable que sonnerait l'achèvement du texte ? Toutefois, l'œuvre de Salinger offre une vision plus nuancée des modes opératoires du détour et du suspens. Loin de n'être que des obstacles à la progression (du récit comme de l'individu), ces deux figures prennent parfois l'aspect de stratégies efficaces pour favoriser l'avancée des personnages ou de l'écrivain vers l'accomplissement de leur visée.

*The Catcher in the Rye*, on le verra, est en partie représentatif de l'ensemble de l'œuvre de Salinger du fait des thématiques qu'il aborde, de la justesse de ses dialogues ou de certains de ses procédés narratifs que l'on retrouve dans d'autres textes. Pourtant, bien qu'il ait été à l'origine de la renommée de son auteur, il est opportun de rappeler ici qu'il fait figure d'exception dans sa carrière en se présentant comme l'unique roman d'un écrivain qui se définit avant tout comme nouvelliste<sup>1</sup>. C'est sans doute la variété des textes de Salinger qui nous a d'abord incitée à approfondir notre connaissance de l'œuvre. Des nouvelles courtes et incisives aux propriétés formelles impeccablement soignées aux *novellas* dont le style défie le confort et les habitudes du lecteur, l'œuvre présente une diversité remarquable, tout en faisant preuve d'une cohérence saisissante pour qui se donne la peine de sonder les textes. Nous ne pouvons nier un certain attachement au roman *The Catcher in the Rye*, qui fut notre porte d'entrée dans l'œuvre de Salinger et qui a guidé la démarche qui a été la nôtre dans cette thèse. Les notions de détour et de suspens se sont rapidement imposées lorsqu'il s'est agi de choisir un angle d'approche nouveau pour cet auteur déjà tant étudié. Elles nous ont en effet paru particulièrement adaptées pour mettre en lumière les enjeux de l'art de Salinger, tant en termes thématiques que narratologiques, ainsi que les intrications prononcées entre forme et fond, sujet peu traité dans la critique existant sur l'auteur américain en France.

Le corpus retenu pour cette thèse s'est imposé de lui-même compte tenu de la quantité réduite de textes publiés par l'auteur<sup>2</sup>. Toutefois, nous observerons au cours de notre réflexion la variété de ces œuvres, qui permet par ailleurs de constater des évolutions substantielles dans le style de Salinger. Ce travail s'appuie d'abord sur l'ensemble des nouvelles parues dans des magazines entre 1940 et 1948, regroupées en 1974 dans un volume non autorisé et accompagnées pour l'occasion du dernier texte publié par l'auteur en 1965, « Hapworth 16, 1924 ». Ces œuvres « de jeunesse » abordent déjà des thématiques emblématiques du travail de Salinger, bien que d'un point de vue stylistique elles se distinguent nettement de celles qui suivront. Le recueil de nouvelles *Nine Stories*, paru en 1953, a été loué pour ses caractéristiques formelles et est généralement considéré avec *The Catcher in the Rye* comme l'un des ouvrages les plus aboutis de l'artiste. Suivront cinq *novellas*<sup>3</sup>, toutes publiées dans le

1 Dans une lettre au rédacteur en chef du *New Yorker*, Gus Lobrano, Salinger affirme : « [...] I am a short-story writer no matter how many novels I ever write. » (J. D. Salinger à Gus Lobrano [2 mai 1950])

2 Déjà en 1978, François Happe notait dans sa thèse, *L'évolution de Jerome David Salinger* : « On constate en effet que la masse des commentaires et analyses représente en volume plusieurs dizaines de fois l'œuvre elle-même. » (7)

3 Le choix de conserver le terme anglais *novella* tout au long de ce travail a été dicté par l'absence de traduction satisfaisante à notre sens : les textes concernés ne sont ni des « romans courts », ni de « longues nouvelles », mais bien des œuvres de dimension intermédiaire et présentant en conséquence des caractéristiques qui ne sont ni tout à fait celles du roman, ni tout à fait celles de la nouvelle.

célèbre magazine *The New Yorker* et qui, comme on le verra plus en détail, marquent un virage dans sa carrière. À l'exception de « Hapworth 16, 1924 », ces textes ont été regroupés dans deux recueils distincts : *Franny and Zooey* (1961) et *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour an Introduction* (1963). Pour compléter et enrichir la recherche, nous avons pu nous procurer deux nouvelles inédites (dont une inachevée) conservées au Harry Ransom Center de l'Université du Texas à Austin : « Paula » et « Birthday Boy ». Cinq nouvelles supplémentaires ont été consultées aux archives du Department of Rare Books and Special Collections de l'Université de Princeton : « The Last and Best of the Peter Pans », « The Children's Echelon », « Two Lonely Men », « The Magic Foxhole » et « The Ocean Full of Bowling Balls ». Les conditions très strictes de consultation de ces textes interdisant la prise de notes, on se contentera de faire référence à ces œuvres sans malheureusement pouvoir étayer nos démonstrations de citations précises. Enfin, en marge de ce corpus principal s'ajoutent une trentaine de lettres échangées par Salinger avec diverses personnes du *New Yorker*, conservées dans un fond d'archives de la New York Public Library.

Deux thèses ont été consacrées à l'œuvre de Salinger en France, qui ont constitué un apport précieux et auxquelles il sera souvent fait référence dans ce travail<sup>4</sup>. Celle de François Happe, datant de 1978 et intitulée *L'évolution de Jerome David Salinger* présente une vue d'ensemble de l'œuvre salingerienne et retrace l'évolution du style et des thématiques de l'écrivain des premières nouvelles à « Hapworth ». Premier ouvrage de grande ampleur sur Salinger en France, cette thèse apparaît comme un point de départ incontournable pour les recherches consacrées à l'auteur. Vinciane Boudonnet, auteure en 2005 d'une thèse intitulée *La Marginalité chez J. D. Salinger : de l'exclusion à la quête mystique*, s'en inspire pour mieux dépasser l'approche adoptée par son prédécesseur qui voit dans les textes de Salinger « une conception quelque peu manichéenne du monde » (8)<sup>5</sup>. Les thèmes abordés dans cette seconde thèse ont certainement inspiré le présent travail, quoi que nous ayons naturellement adopté des angles d'approche différents pour traiter la question de la marginalité. Si ces deux ouvrages ont constitué une base solide pour la conception et le développement de nos recherches, nous avons voulu les prolonger et les compléter en développant davantage l'aspect stylistique de l'analyse, que Boudonnet, en conclusion de sa thèse, dit regretter de n'avoir pas eu le temps d'approfondir. En outre, le regard neuf que nous souhaitons porter sur l'œuvre de

4 Une troisième thèse, *L'ambivalence de la représentation chez J. D. Salinger*, soutenue en 2006 par Inès Ben Arfa, sera mentionnée ponctuellement. Cependant, l'auteure n'ayant pas été autorisée à publier son travail après la soutenance, il ne semblait pas pertinent d'en faire un usage trop abondant.

5 Happe estime par exemple que, en particulier dans la première moitié de l'œuvre, les personnages se répartissent en deux grandes catégories, ceux qui sont tout à fait bons, et ceux qui sont tout à fait mauvais : « tout compromis semble exclu » (74). Il présente également l'ensemble des enfants du corpus comme des parangons d'innocence, ce qui nous semble loin d'être le cas.

Salinger a été enrichi par la consultation de textes inédits, jusque-là jamais commentés en France. La lecture de ces nouvelles non publiées a été particulièrement féconde pour l'étude de thèmes récurrents tels que les conséquences de la guerre ou la représentation fictionnelle de l'écrivain, ainsi que pour observer l'évolution et la maturation de la famille Caulfield et plus particulièrement du personnage de Holden, en amont du roman qui l'a fait connaître au grand public.

La première difficulté présentée par ce travail fut sans doute la nécessité de renouveler les approches d'une œuvre déjà largement étudiée par la critique. Parce que nous partageons la conviction de Maurice Couturier que l'« [o]n ne peut lire un roman sans se poser à un moment ou à un autre la question de sa provenance », qu'« [o]n ne lit pas seulement des livres, on lit d'abord des auteurs, qu'ils s'appellent James ou Proust, San Antonio ou Robert Ludlum » (25), nous avons choisi de poursuivre dans un premier temps une lecture biographique, qui nous semble justifiée dans le cas d'un écrivain comme Salinger, qui inscrit sa propre expérience au cœur de sa prose. Afin d'élargir l'approche et la compréhension de l'œuvre, nous avons souhaité tenir compte non pas seulement du texte lui-même, mais de l'ensemble de sa trajectoire, de la création par l'auteur à sa réception par le lecteur, jusqu'à sa réappropriation par des auteurs ultérieurs. Ces détours par ce qui se présente comme du hors-texte se sont révélés fructueux dans la mesure où ils offrent un recul qui permet de revenir au texte, fort de nouvelles perspectives. Par ailleurs, le recours aux méthodes de la critique génétique, qui s'intéresse aux étapes de l'élaboration d'une œuvre, a permis d'infléchir quelque peu la lecture du roman déjà si souvent commenté, en le replaçant dans la continuité des nouvelles qui l'ont inspiré : « I'm Crazy » et « Slight Rebellion Off Madison ».

Afin d'ancrer notre réflexion dans un contexte plus large, nous nous sommes efforcée chaque fois que le sujet le permet d'établir des parallèles avec d'autres formes artistiques d'écriture, à plus forte raison lorsqu'il apparaît que l'auteur leur voue une certaine admiration. Nous sommes ainsi revenue sur l'influence exercée par le théâtre et la poésie sur son style et sa démarche esthétique. La nature du corpus invite par ailleurs à approfondir la question des spécificités propres à la forme courte en littérature. Nous nous y sommes employée chaque fois que possible, afin aussi de s'inscrire en faux, à la suite de Liliane Louvel et Claudine Verley, contre une vision de la nouvelle « comme un *'brouillon' de roman, un pré-roman, pour ne pas dire un sous-roman* » (16)<sup>6</sup>. D'autre part, il semble important de situer l'œuvre de Salinger dans la continuité de l'histoire littéraire, en soulignant la filiation de son écriture avec

6 Nous nous interrogeons toutefois sur la validité de cette remarque outre-Atlantique, les États-Unis ayant su consacrer la nouvelle comme un genre à part, tandis qu'en France elle semble effectivement rester cantonnée à un « sous-genre » de la fiction.



celles de grands romanciers britanniques ou américains tels Laurence Sterne, Mark Twain, James Joyce, ou encore Ernest Hemingway. Nous nous sommes également employée à montrer l'influence qu'il a pu avoir sur des écrivains contemporains comme Bret Easton Ellis ou Frédéric Beigbeder. Le travail de Salinger n'est pas nécessairement représentatif de la production littéraire de son époque, notamment parce qu'il n'offre que peu d'ancrage sociétal et sociologique, contrairement aux œuvres des écrivains de la Beat Generation ou à celles d'auteurs issus de minorités (Afro-Américains, Indiens, femmes) qui cherchent alors à faire entendre leurs voix<sup>7</sup>. Cependant, l'observation mérite d'être tempérée, attendu que si le contexte social n'est pas un élément déterminant dans les intrigues de ses œuvres, celles-ci portent néanmoins un regard critique sur la société qui sert de toile de fond à une intrigue il est vrai davantage centrée sur l'individu. Salinger est ainsi un représentant du genre des *novels of manners* (romans de mœurs), aux côtés d'écrivains comme Saul Bellow ou John Updike. Derrière la représentation de personnages aux vies ordinaires, ce courant littéraire s'attache à montrer les mouvements souterrains de la psyché humaine pour en révéler la portée universelle. Ses auteurs adoptent une démarche d'inspiration humaniste, ainsi que le suggèrent Hélène Christol et Sylvie Mathé :

Beyond their differences and specificities, these writers share a common primary concern for the inescapable predicament of isolation and alienation facing modern man, and the beleaguered ideals of humanism remain for them the touchstone of experience, around which all their writings revolve. Perpetuating the legacy of the bourgeois novel, upholding and updating its main motifs – namely, love and marriage, sexuality and death, and the struggle between the self and the world – they focus their novels on the realms of the personal, the private and the domestic. (102)

Salinger est en outre l'un des artisans du renouveau du genre novellistique aux États-Unis au sortir de la guerre, un genre qui à en croire William Peden, qui y consacre en 1975 un ouvrage intitulé *The American Short Story: Continuity and Change 1940-1975*, connaît alors son âge d'or :

Vigor, variety, technical and artistic expertise: these seem to me the hallmarks of the recent American short story. Whether short fiction is the most important native form of the last three and a half decades is something for subsequent literary historians and critics to assess, but it seems to me that it is. (186-187)

Le statut de Salinger dans l'histoire littéraire américaine nous apparaît quelque peu ambigu. Si Happe déclare qu'il est généralement considéré comme « un bon écrivain mineur » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 7), on remarque à la lecture des critiques qui couvrent

<sup>7</sup> Dan Wakefield remarque : « Salinger's work differs from the literature of the time because it is not the least sociological. » (186)

une partie de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle qu'il est décrié par certains, encensé par d'autres. On n'observe donc pas de consensus autour du cas de cet écrivain qui a quoi qu'il en soit donné matière à un nombre impressionnant d'articles, de critiques, de biographies ou d'ouvrages critiques. L'abondance de littérature secondaire à son sujet a d'ailleurs été l'une des difficultés qui se sont posées dès le début de ce travail : confronté à l'impossibilité de tout lire, il devient indispensable de choisir. Outre les deux thèses universitaires précédemment citées, un certain nombre de critiques, dont le travail nous est apparu comme incontournable, ont alimenté notre réflexion. Des différentes biographies consacrées à Salinger, nous avons surtout retenu celle de Kenneth Slawenski, particulièrement bien documentée et s'attachant à trouver des résonances entre la vie de l'écrivain et son travail. Les travaux de Eberhard Alsen, notamment *Salinger's Glass Stories as a Composite Novel*, apportent un éclairage nouveau, à notre connaissance inédit en France, sur l'ensemble de l'œuvre, et permettent de mieux saisir la cohérence de textes perçus à première vue comme disparates. Il nous a donc semblé indispensable de les mettre en avant ici, avec ceux de Ihab Hassan (en particulier l'article « The Rare Quixotic Gesture ») qui posent un regard philosophique sur l'écriture de Salinger. Nous citerons également le travail fondateur de Donald Costello, qui dans l'article « The Language of *The Catcher in the Rye* » a pour la première fois proposé une étude approfondie et à nos yeux jamais égalée du langage de Holden Caulfield. En France, le recueil d'articles sur Salinger coordonné par Sylvie Mathé pour la revue *Profils américains* est une référence incontournable, abondamment utilisée dans cette thèse.

Indépendamment des études consacrées à Salinger et à son œuvre, des travaux issus de différents domaines ont été convoqués ici. À la croisée des théories littéraires et de la philosophie, les analyses et les concepts développés par Roland Barthes, Gilles Deleuze, Gérard Genette et Paul Ricœur ont considérablement enrichi notre réflexion sur le fonctionnement des textes et des œuvres. L'étude de la réception des nouvelles, des *novellas* et du roman de Salinger s'est appuyée sur les travaux pionniers de Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss et Umberto Eco, ainsi que sur d'autres plus récents, eux aussi consacrés aux rapports qu'entretient le lecteur avec l'œuvre, tels ceux de Marielle Macé, Vincent Jouve ou encore Michel Picard. Le thème de l'écriture de soi qui occupe une partie du premier chapitre y est abordé à la lumière de plusieurs ouvrages, dont ceux de Vincent Colonna, Maurice Couturier, Sébastien Hubier ou Arnaud Schmitt. Les analyses des pratiques littéraires du détour et du suspens doivent beaucoup aux réflexions passionnantes développées par Randa Sabry dans son livre *Stratégies discursives, digression, transition, suspens*. Nos commentaires sur les spécificités du genre de la nouvelle, quant à eux, ont été largement inspirés par l'article

extrêmement complet de Pierre Tibi, « La nouvelle. Essai de compréhension d'un genre », publié dans le recueil *Aspects de la nouvelle*. Enfin, nos analyses littéraires ont tiré parti d'approches empruntées à d'autres champs d'études, notamment la philosophie contemporaine, à travers les travaux de François Jullien pour sa réflexion sur le détour, ou encore Bruce Bégout pour l'intérêt qu'il porte au concept d'insignifiance. L'ouvrage d'Howard Becker *Outsiders* a nourri nos remarques sur la notion de déviance et nous nous sommes référée en plusieurs occasions aux travaux de quelques anthropologues : les recherches effectuées par Arnold Van Gennep et Victor Turner sur les rites de passage ont éclairé notre lecture de certains textes du corpus, tandis que celles de François Laplantine ont servi la réflexion sur le concept d'identité et les questions de perception. Pour finir, l'apport de la psychologie a permis de traiter avec plus de précision différentes problématiques comme celles de l'identité (Sigmund Freud), de l'identification (Anna Freud et Mélanie Klein), ou du rapport au jeu (D. W. Winnicott).

Nous avons été amenée dans la première partie de ce travail à multiplier les détours par des outils critiques variés afin de situer l'œuvre de Salinger dans un cadre théorique élargi et d'en mieux dessiner les contours. En suivant peu ou prou l'évolution de la critique littéraire et des théories de la lecture, nous nous sommes intéressée successivement à la figure de l'auteur, au texte lui-même et enfin à sa réception par le lecteur. Dans un premier chapitre, nous envisageons d'abord l'écriture de Salinger sous l'angle de la fiction de soi mise au service de quêtes personnelles. En analysant la dimension autobiographique de l'œuvre, notamment à la lumière des derniers apports de la critique littéraire sur le sujet de l'écriture de soi, nous avons tâché de mettre en évidence le processus d'introspection qui se dessine derrière les textes. Les personnages de soldats et d'écrivains inspirés de l'auteur remplissent des fonctions différentes : alors que les uns lui permettent de revisiter et de se réapproprier l'expérience du trauma de la guerre, les autres servent de support à une réflexion sur sa pratique créatrice, et en outre, éclairent l'évolution de son style. Toutefois, la présence de Salinger se devine aussi bien derrière des personnages dépourvus de caractéristiques autobiographiques mais que l'écrivain utilise à la manière de masques portés successivement pour construire en l'explorant son identité plurielle et fragmentée. Nous adoptons également une approche poétique en nous intéressant au processus créatif et au rapport de l'écrivain à sa propre œuvre. Cette réflexion, amorcée par le recours à l'imaginaire et à la fiction observé chez différents personnages du corpus, réactive la problématique de l'ambivalence qui guide en filigrane l'ensemble de ce premier chapitre, entre expression d'une quête et tentative de fuite. À l'instar de ses créatures

trouvant refuge dans des univers fantasmés, au risque de parfois perdre de vue la réalité du monde qui les entoure, Salinger semble peu à peu s'enfermer dans le monde qu'il a lui-même créé, au point de s'y retrancher définitivement. Le recours à la critique génétique permet ici de faire ressortir la tournure obsessionnelle que finit par prendre l'écriture de l'auteur de *The Catcher in the Rye*. L'expression de son obsession passe par le retour de thématiques et de personnages qui lui sont chers, mais aussi par sa décision de reprendre des textes antérieurs pour les amender, ainsi qu'on le voit avec le personnage de Holden Caulfield dont le processus de maturation a été un travail de longue haleine. L'enfermement de l'écrivain dans son art atteint un point de non-retour avec la saga Glass, son ultime quête littéraire, qui marque la rupture avec une partie de son lectorat.

Le deuxième chapitre se concentre non plus sur l'auteur, mais sur le texte et sa réception, avec un intérêt particulier pour les trajectoires des personnages, de leur création à leur appropriation par le lecteur. Nous y soulignons d'abord l'aspect théâtral de l'écriture de Salinger, qui place souvent le lecteur dans une position de spectateur, notamment dans la première partie de l'œuvre où la primauté est donnée à la gestuelle et au langage. Une étude de la voix de Holden Caulfield permet de mettre en avant son authenticité maintes fois louée tout en soulevant la question des difficultés de traduction qui en découlent. Nous proposons ensuite de nous tourner vers les théories de la réception dans le but de démontrer l'importance du rôle confié au lecteur dans l'actualisation du texte et l'élaboration du sens. Une approche intuitive semble souvent devoir être privilégiée pour combler les blancs de la narration, favorisant la multiplicité des interprétations face à des textes caractérisés par un usage fréquent de l'implicite. La réception d'une œuvre dépend également des relations programmées entre personnages et lecteurs, lesquelles reposent en partie sur des mécanismes d'identification que nous examinons ici à travers les exemples de Holden Caulfield et Seymour Glass. Ces deux personnages suscitent des processus d'identification radicalement opposés, qui reflètent une évolution plus générale du style de l'auteur. Enfin, nous nous éloignons quelque peu de la lettre du texte pour nous intéresser à ce qui l'entoure en convoquant d'autres auteurs pour nourrir notre réflexion. Il s'est agi pour nous d'interroger le mythe créé autour de l'écrivain pour en déterminer l'influence sur la perception de l'œuvre. Le statut particulier de l'auteur de *The Catcher in the Rye* dans la littérature américaine est ici examiné à travers l'étude de romans le prenant pour personnage, ainsi que d'œuvres pouvant être considérées comme des réécritures de ses textes.

Dans la deuxième partie de cette thèse, nous proposons de lire l'ensemble de l'œuvre de Salinger comme une célébration du détour sous toutes ses formes. L'apport de la

philosophie, notamment orientale, nous a aidée à mieux cerner les implications que soulève ce motif aux contours parfois ambigus. Le troisième chapitre, dans lequel nous revenons sur les notions de norme et de transgression, aborde le détour selon trois grands axes. À la suite de François Happe et Vinciane Boudonnet, nous nous intéressons d'abord à sa dimension sociale, soulevant la question du conformisme et de l'anticonformisme, qu'il convient de ne pas opposer de manière trop manichéenne. Nous nous sommes efforcée de montrer comment, face à une société caractérisée par les faux-semblants et la superficialité des relations humaines, la marge peut se révéler offrir un refuge possible pour des personnages dits « déviants » tout en leur conférant une place de choix qui leur permet de porter un regard critique sur la société. La communication entre les personnages, problématique centrale dans l'œuvre, passe quant à elle souvent par des moyens détournés mais dont l'efficacité n'est pas toujours patente. Le détour est ensuite considéré comme un phénomène nécessaire dans la quête personnelle des personnages. La notion d'errance est examinée, dans ses implications positives (lorsque l'errance est le prélude à une forme de révélation et aboutit à une résolution) et négatives (lorsque « errer », en un sens plus archaïque, signifie « se tromper »). En revenant sur ce motif récurrent dans la littérature, nous souhaitons inscrire Holden Caulfield ou Franny Glass dans la tradition de personnages que leurs nombreux détours finissent par réintégrer dans la société. La question de l'intertextualité est brièvement abordée, en ce qu'elle demande au lecteur d'effectuer un détour par le hors-texte pour éclairer le texte. Nous nous concentrons également sur les différentes quêtes menées par les enfants Glass, toutes caractérisées par l'errance, au sens où les personnages se trompent de cibles. D'abord à la poursuite d'enrichissements personnels (connaissance, spiritualité, reconnaissance), ils en oublient que l'essentiel (comme l'a découvert Seymour) se joue dans les relations qu'ils entretiennent avec le reste de l'humanité, aussi fautive ou méprisable soit-elle. Nous revenons sur le concept d'un « Sisyphe heureux » promu par Albert Camus et qui implique de se concentrer non sur le résultat de ses actions mais sur leur exécution. Enfin, les manifestations du détour sont analysées en termes narratifs, en se focalisant plus particulièrement sur l'utilisation de la digression chez Holden. Nous nous attachons une fois de plus à démontrer que cette forme de détour peut tout aussi bien être à l'origine de surgissements positifs ou se percevoir comme la manifestation d'un échec de la part du narrateur. Parfois signe d'un désordre dans son discours et dans sa pensée, elle se révèle être aussi tentative de remédier à ce désordre. Parfois enfin, nous notons que le propos est vide et que ce qui importe à Holden est de parler pour le simple plaisir de parler, l'intérêt du texte résidant dans le spectacle d'un langage qui « se donne en représentation » (Pellegrin 184).

Le quatrième chapitre, entièrement consacré aux textes de la saga Glass et plus précisément à ceux dont l'origine est attribuée à Buddy, cherche à montrer l'intrication de la quête spirituelle de Seymour et de la quête littéraire de son frère, alter-ego de Salinger. Nous nous concentrons d'abord sur la manière dont Buddy s'efforce de réaliser un portrait de son aîné à l'aide de stratégies littéraires relevant du détour. Nous observons que des approches similaires sont mises en place au sein de « Seymour – An Introduction » ainsi qu'à l'échelle transtextuelle. Dans ces structures en rhizome, la pratique digressive se voit à nouveau conférer une place de choix, mais c'est sans doute l'utilisation du fragment qui ressort avec le plus de force. L'éclatement du texte doit à la fois être considéré comme stratégie visant à aborder l'objet de manière détournée et non-conventionnelle, et comme indice d'un morcellement de la pensée, incapable de cerner ce même objet dont la nature échappe sans cesse au narrateur. La macro-structure du portrait à l'échelle de la saga dans son ensemble, tout comme la micro-structure de « Seymour – An Introduction » invitent naturellement à s'intéresser à la relation entre le fragment et le tout, le discontinu et le continu. Dans un second temps, nous avons donc souhaité recentrer notre étude sur cette *novella* atypique pour montrer comment, au-delà du portrait qu'il dresse de son frère, Buddy se livre à une réflexion sur sa propre pratique d'écrivain et sur l'influence qu'a pu avoir son aîné sur celle-ci. Que ce soit de manière consciente ou inconsciente, le narrateur se place au centre du texte, se laissant souvent emporter par ses idées, hésitant aussi parfois. Dans cette *novella* s'esquisse enfin le portrait d'une écriture qui se joue de la notion de linéarité, lui préférant le détour et la fragmentation, et qui refuse toute hiérarchisation de son contenu pour finir par se prendre elle-même pour objet. Entre réflexion sur sa pratique et cure psychanalytique, Buddy met en scène sous les yeux du lecteur son développement en tant qu'écrivain, puissamment influencé par les conseils et théories de Seymour. Cette maturation reflète le chemin emprunté par Salinger lui-même et qui aboutit dans « Seymour » à ce qu'il convient d'appeler avec Happe une « dissolution des formes » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 315).

La troisième et dernière partie de ce travail s'organise autour de la notion de suspens, essentielle à la compréhension de l'œuvre de Salinger. Comme le détour, le suspens vise à repousser l'idée d'achèvement, et renseigne donc sur les rapports de l'auteur à son écriture, tout en éclairant le traitement qu'il réserve au thème de la mort, central dans son œuvre. Le cinquième chapitre propose une réflexion sur les relations que personnages et écrivain entretiennent avec le temps. Paradoxalement, nous envisageons d'abord l'objet de ce chapitre, « Suspendre le temps », comme l'expression d'une volonté de montrer le mouvement et de le décomposer plutôt que d'y mettre un terme. Il s'agit ici d'interroger la peinture faite par

Salinger des périodes charnières de la vie des personnages afin de montrer comment la représentation de l'entre-deux permet de décomposer le mouvement, de se focaliser sur un processus plutôt que sur son aboutissement. Pour autant, il existe dans ces états transitionnels et liminaux une forme de suspens du temps pour des personnages qui semblent se retrouver (provisoirement) dans un espace hors du temps et de la société. Par suite nous montrons dans quelle mesure ces phases transitoires peuvent être appréhendées comme des expériences de mort – une autre des préoccupations chères à l'auteur. Nous voyons également comment Salinger s'intéresse à ces moments de parenthèse dans la vie des personnages, qui marquent une pause dans la continuité de leur existence, avant que cette dernière ne reprenne son cours normal, nonobstant les éventuelles transformations qui auraient pu avoir lieu dans cet interstice. La deuxième partie du chapitre est justement consacrée à cette résistance désespérée qu'opposent certains personnages au changement et au passage du temps et à ce qu'elle dit de leur rapport à la mort. Nous revenons sur le désir qui anime Holden d'arrêter le temps pour échapper à la mort inéluctable qui l'attend et nous montrons comment le jeune homme, comme de nombreux autres personnages de Salinger, se réfugie dans le passé, dans ses souvenirs et dans une idéalisation de l'enfance, dont il oppose l'innocence au monde corrompu et vicié des adultes. Cette volonté d'arrêter le temps soulève également la question du deuil, au cœur des préoccupations de Salinger, et que certains des protagonistes refusent de mener à terme, de peur sans doute de reléguer définitivement le défunt dans le passé. Les œuvres du corpus esquissent quelques attitudes pour faire face à ces préoccupations existentielles. Au travers d'images fortes, l'auteur invite à reconnaître une forme de circularité du temps – sans pour autant en contredire la linéarité, et donc sans nier le caractère inéluctable du mouvement et du changement. Cette approche est confirmée par les nombreuses allusions à la réincarnation qui ponctuent l'œuvre. Bien entendu, l'art, et en particulier l'écriture, sont eux aussi présentés comme moyens de déjouer la mort, pour prétendre à une forme d'immortalité.

Le sixième chapitre s'inscrit dans la continuité du précédent et de la réflexion qui s'y déploie sur la mort et les tentatives de la mettre à distance. Nous voyons que chez Salinger se distingue une pulsion de vie qui se manifeste notamment par la recherche de la beauté et de la poésie qu'abrite le quotidien et, d'autre part, à travers un refus de tout caractère définitif, qui s'illustre par une prédilection pour la suspension du sens. Nous nous intéressons d'abord à la manière dont certains textes du corpus incitent le lecteur à observer avec plus d'attention le monde qui l'entoure en l'invitant à saisir l'insaisissable, ou ce qui passe en temps normal inaperçu. L'auteur met notamment en lumière l'importance du détail et de l'éphémère, de ces

objets ou instants souvent ignorés et pourtant porteurs de signification et, à terme, d'une part du sens de ses œuvres pour le lecteur. Les nouvelles de Salinger se caractérisent ainsi par la représentation de moments épiphaniques révélant aux personnages une forme de beauté jusqu'ici ignorée voire méprisée. On y trouve par ailleurs la figure du voyant héritée des transcendantalistes, qui s'incarne essentiellement en la personne de l'artiste, mais également dans les enfants. Seuls ces voyants sont capables de percevoir l'essence des choses derrière les apparences, ce qui leur vaut d'être accablés par le poids de la beauté et de la poésie qui s'imposent à eux – poésie elle-même présentée comme un moyen d'accès à l'essence de la vie. À cette exaltation du fugace, du détail et de l'insignifiant s'ajoute chez Salinger une volonté de compliquer l'accès au sens de ses œuvres, dont l'élucidation est reportée temporairement, voire définitivement. Nombre des nouvelles du corpus se prêtent à plusieurs interprétations et une œuvre composite comme la saga Glass incite le lecteur à continuellement reconsidérer sa vision des personnages et des événements, modifiée sans cesse par la lecture de nouveaux textes proposant des points de vue différents. L'instabilité du sens, source de l'inachèvement du texte, se double d'une stratégie de mise à distance ou de retrait, pourrait-on dire, qui dans certaines nouvelles et *novellas*, prive le lecteur d'un accès immédiat au sens par le recours à l'implicite, à l'oblique et au non-dit. Le report du sens tient à des causes diverses (principe d'économie de la nouvelle, incapacité à aborder un sujet de manière frontale, jeu avec le lecteur) et rejoint les stratégies de détour abordées dans la deuxième grande partie de ce travail. Enfin, principalement dans les textes de la saga Glass, Salinger s'inspire de la philosophie orientale et en particulier des enseignements du Zen pour inciter le lecteur à renoncer à la recherche d'un sens fini au profit d'une approche plus intuitive, reposant sur un sens poétique, et qui mette en avant l'infinitude du texte.

À travers la présente analyse, nous avons souhaité montrer l'ambivalence qui caractérise l'œuvre de Salinger, exemplifiée par les pratiques du détour et du suspens telles qu'elles se déploient dans ses textes. Cette ambivalence, qui concerne tant le fond que la forme de son écriture, est emblématique de l'attitude de l'écrivain face à l'interprétation du sens de ses œuvres, dont il s'emploie constamment à rappeler l'irréductible instabilité.





**Première partie : Enjeux d'écriture,  
parcours de lecture**

L'étude approfondie d'une œuvre implique de multiplier les approches, de croiser les théories littéraires et de considérer le rôle incombant à chacun des différents acteurs de l'actualisation du texte. Cette démarche protéiforme est celle que l'on s'est efforcée d'adopter dans la première partie de ce travail en suivant une trajectoire pour ainsi dire verticale, façonnée sur le parcours emprunté par le texte, de son émetteur à ses récepteurs. Dans le cas de Salinger, une approche autobiographique de l'œuvre semble parfaitement justifiée, en ce qu'elle éclaire indubitablement les enjeux de l'écriture de certaines nouvelles. La question, déjà traitée par François Happe et Vinciane Boudonnet dans leurs thèses respectives, s'inscrit dans ce travail au cœur d'une réflexion sur la dichotomie se dessinant dans l'ensemble du corpus, entre les notions de quête et de fuite. L'écriture est en effet pour l'écrivain l'occasion d'une entreprise d'introspection et d'exploration des différentes facettes de son identité, entreprise donnant lieu à un brouillage des pistes flagrant entre fiction et éléments empruntés au réel, qui préfigure la pratique plus tardive de l'autofiction. En outre, l'examen des pratiques littéraires de l'auteur, reflétées de plusieurs manières au sein même du texte, nous renseigne sur son rapport à la création. L'application des outils de la critique génétique à l'ensemble des nouvelles et au roman mettant en scène Holden Caulfield permet de faire surgir la dimension obsessionnelle du travail de Salinger, que l'on retrouve dans le cadre de la saga Glass qui occupe la dernière partie de sa carrière et dont l'avènement annonce le retranchement de Salinger dans l'univers de sa fiction.

Puisqu'il est nécessaire de dépasser l'autorité de la figure auctoriale pour confronter les textes eux-mêmes, on a choisi de les examiner à travers le prisme des théories structuralistes et de la réception, afin de reconnaître au lecteur le rôle actif qui est le sien dans l'interprétation de l'œuvre. Il convient de souligner la liberté conférée par Salinger à son lectorat dans l'orientation de sa lecture, ainsi que la grande place laissée à l'intuition dans la compréhension de textes marqués par le non-dit et l'implicite. L'appréciation du lecteur repose également sur des processus d'identification qui nous amèneront à nous intéresser au fonctionnement d'un certain nombre de ressorts psychologiques propres à la lecture dans l'espoir d'éviter le subjectivisme. Pour prolonger la réflexion sur la réception des textes, on s'intéressera enfin à la réappropriation de l'œuvre comme de l'écrivain par des auteurs ultérieurs, qui s'inspirent dans leur travail de la figure de Salinger ou de certains de ses personnages. La lecture de leurs romans ouvre de nouvelles perspectives et invite à relire les textes originaux par le biais d'une approche comparatiste et diachronique propre à l'analyse intertextuelle.

Le recours à des outils critiques divers a pour objectif de permettre, dans cette première partie, une présentation à la fois variée et globale de l'œuvre de Salinger, le détour

opéré par différentes théories donnant un accès<sup>8</sup> plus précis à l'œuvre dans sa totalité.

<sup>8</sup> La formulation est inspirée du titre de l'ouvrage de François Jullien, *Le détour et l'accès*, largement utilisé pour nourrir la réflexion tout au long de ce travail.



## **Chapitre 1 : L'écriture introspective de Salinger**

### **A/ « I write for myself and my own pleasure » (Salinger, cité dans Fosburgh 1) : Les quêtes intimes de l'écrivain**

« Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre. » (Sartre 66-67)

On trouve dans l'œuvre salingerienne ce qui s'apparente à la mise en scène d'une quête identitaire de l'écrivain, dont la pratique créatrice semble s'orienter à cet effet dans deux directions opposées mais néanmoins complémentaires. On observe d'abord une démarche davantage rétrospective, par laquelle Salinger effectue un retour sur lui-même au travers de personnages directement inspirés de lui. Soldats et écrivains, dont certains sont affublés de caractéristiques autobiographiques, lui permettent de revenir respectivement sur l'expérience traumatique de la guerre et sur sa propre pratique d'écriture afin d'en faire émerger du sens. L'écriture de soi révèle ainsi les dessous d'une quête tant personnelle qu'artistique, qui se prolonge concomitamment dans un mouvement d'exploration du « moi » intime de l'auteur par le biais de l'utilisation de masques littéraires qui lui permettent de s'écrire sous les traits d'un autre. L'identité fragmentée et nécessairement plurielle de Salinger se dessine au moyen de personnages assaillis par les mêmes doutes que leur créateur, qui les emploie notamment pour tenter de résoudre certains dilemmes personnels. En revêtant eux-mêmes des masques, ses personnages révèlent toute l'ambiguïté de cet outil qui dissimule autant qu'il dévoile, qui protège autant qu'il isole.

#### **1. L'écrivain dans son œuvre**

Depuis les théoriciens du structuralisme et du déconstructionnisme qui, à la fin des années 1960, réclamaient avec Barthes de manière radicale la « mort de l'auteur » pour permettre « la naissance du lecteur » (« La mort de l'auteur » 69), le dit auteur a été réhabilité dans les études littéraires, autorisant notamment les chercheurs à s'attacher à la dimension autobiographique d'un texte de fiction. Ce que Vincent Colonna nomme « la fiction de soi »

ne date pas d'hier, mais ce style reposant sur l'hybridité s'est développé et diversifié au cours du vingtième siècle pour aujourd'hui « constituer sûrement pas un genre, mais peut-être une nébuleuse de pratiques apparentées. » (Colonna 18) On manque de mots pour qualifier plus précisément les différentes formes que peut revêtir l'écriture de soi, qui peut être plus ou moins fictionnelle ou référentielle<sup>9</sup>. Souvent, c'est le terme « autofiction » qui est employé indifféremment, Colonna signalant en outre l'absence de définition homogène dans les dictionnaires pour ce néologisme (15). Il existe donc plusieurs formes d'autofiction, même si sa définition première par Serge Doubrovsky, père fondateur de ce « genre » hybride, « célébrait l'avènement de trois principes de base : correspondance onomastique entre auteur et narrateur, exigences formelles généralement associées au roman plutôt qu'à l'autobiographie et, enfin en toile de fond, la pratique psychanalytique. » (Schmitt 64) Dans ces termes, impossible de rattacher le travail de Salinger à ce type de littérature, dans la mesure où l'auteur de *Catcher* ne met jamais en scène de personnage portant son nom. Néanmoins, si l'on parcourt la chrestomathie qui conclut l'ouvrage de Vincent Colonna, on trouve d'autres propositions de caractérisation de l'autofiction qui s'appliquent à certaines œuvres de l'écrivain, telle que la suggestion de Thomas Clerc dans *Les écrits personnels* qui n'implique pas de correspondance onomastique : « AUTOFICTION : récit qui se donne comme fictif mais qui est traversé par de multiples effets autobiographiques. » (cité dans Colonna 228)

S'intéresser à la dimension autobiographique d'une œuvre de fiction ne constitue bien entendu qu'une piste de lecture parmi d'autres et comporte quelques écueils dont il importe d'avoir conscience. Philippe Lejeune s'applique à montrer dans *Le pacte autobiographique* « sur quelle illusion naïve repose la théorie si répandue selon laquelle le roman serait plus vrai (plus profond, plus authentique) que l'autobiographie. » (41) Ainsi, il est absurde de croire qu'en lisant un roman à caractère (plus ou moins) autobiographique on toucherait de plus près la véritable nature de son auteur. À cette illusion s'ajoute chez le lecteur une propension à surinterpréter le texte, à voir de l'autobiographie là où elle n'est pas nécessairement ; ce flou entre fiction et « réalité », au cœur du jeu proposé au lecteur par les auteurs d'autofiction contemporains, ne faisait vraisemblablement pas partie du projet artistique de Salinger. Chez ce dernier, la fiction de soi se signale tantôt par petites touches discrètes et ponctuelles, tantôt à travers la mise en scène de personnages plus autobiographiques qui partagent son expérience. Elle est pour l'écrivain le moyen de mener une double quête, à la fois personnelle et artistique, qui passe dans son œuvre par la récurrence de deux types de personnages : les soldats et les écrivains. Chez Salinger comme chez d'autres, l'écriture de soi est mise au

9 Sur le sujet, on pourra se référer notamment à l'ouvrage de Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*.

service d'un processus d'introspection qui rappelle la dimension éminemment personnelle de la création d'œuvres de fiction.

### a. Le miroir de la fiction

Que leurs œuvres aient ou non une composante autobiographique, on imagine naturellement que les auteurs de fiction puisent leur inspiration dans un environnement connu – une hypothèse confirmée par François Mauriac, lui-même directement concerné par la question :

L'humilité n'est pas la vertu dominante des romanciers. Ils ne craignent pas de prétendre au titre de créateurs. Des créateurs ! les émules de Dieu !

À la vérité, ils en sont les singes.

Les personnages qu'ils inventent ne sont nullement créés, si la création consiste à faire quelque chose de rien. Nos prétendues créatures sont formées d'éléments pris au réel ; nous combinons, avec plus ou moins d'adresse, ce que nous fournissons l'observation des autres hommes et la connaissance que nous avons de nous-mêmes. Les héros de romans naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité. (Mauriac 95-96)

L'influence du réel opère, bien que parfois de manière inconsciente. Cela étant, on considérera avec Jean-Marie Schaeffer que le débat sur la démarcation entre le fictionnel et le référentiel n'a pas lieu d'être, et dépend du point de vue adopté :

Il est vrai que les *personnages* des fictions sont en général (mais pas nécessairement) des entités irréelles. Mais les propriétés qui leur sont attribuées, les situations dans lesquelles ils se trouvent, etc., correspondent souvent à des propriétés réelles de personnes réelles et à des situations réelles consignées dans la mémoire de l'auteur. À partir de là, la réponse à la question de savoir si elles sont fictives parce qu'elles sont rapportées à un personnage fictif, ou si elles sont une référence parce qu'elles correspondent à des propriétés effectivement existantes, dépend uniquement de la perspective ontologique qu'on adopte. (*Pourquoi la fiction ?* 223).

On se contentera de reconnaître l'imbrication inéluctable du réel et de la fiction car ce sont les implications de la dimension autobiographique des récits de Salinger qui nous intéressent avant tout. Ainsi que le souligne François Happe dans sa thèse, plusieurs personnages au centre des nouvelles présentent des similitudes avec l'écrivain. Comme Salinger, le narrateur de « A Girl I Knew », John, quitte le lycée pour cause de mauvais résultats et est envoyé par son père à Vienne pour étudier des langues qui pourront servir à son entreprise. Les personnages principaux de « The Laughing Man » et « De Daumier-Smith » partagent l'année



de naissance de l'auteur, ainsi que ses initiales dans le cas de Jean de Daumier-Smith. Le fait que tous ces récits soient menés par des narrateurs autodiégétiques<sup>10</sup> est pour le lecteur une invitation supplémentaire à sonder la présence de l'auteur derrière ses créations – sans pour autant adopter la position radicale de Käte Hamburger qui dans les années 1950 avance l'idée « saugrenue » selon Arnaud Schmitt, que « ce type de romans ne relèverait pas vraiment de la fiction. Elle lui accorde le statut littéraire mais lui refuse la certification roman, car il s'agit en dernier lieu, selon elle, d'une 'feintise', d'une imitation d'écrits autobiographiques. » (9) On n'ira pas non plus jusqu'à déclarer avec François Happe que « la situation de John dans « A Girl I Knew » ressemblant beaucoup à l'expérience personnelle vécue par Salinger, on peut déduire que derrière le 'Je' se trouve l'auteur et que John n'est qu'un nom d'emprunt. » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 327), car pareille identification totale de l'auteur avec son personnage ne tient pas compte de l'importance pour l'écrivain de se projeter comme « autre » dans ses textes<sup>11</sup>. Dans ses mémoires, Margaret Salinger exprime très bien cette idée au sujet de « De Daumier-Smith » :

Leila Hadley said that when she read "De Daumier-Smith's Blue Period," she was sure he had based the hero on himself. To say that my father based the hero on himself is a bit too straightforward, too linear and logical for the way this story is a reflection or refraction of my father's life in the mirror world of his fiction; but I know what Ms. Hadley means. When I read this story, it rang so true, so much like my father, that it had the uncanny feeling of being real, a story about an uncle of mine or something, rather than a piece of fiction. (M. Salinger 76)

La nouvelle n'est donc pas à proprement parler autobiographique, mais les proches de l'écrivain le devinent derrière le personnage principal. D'autres textes sont plus ouvertement inspirés d'événements survenus dans la vie de l'auteur, comme par exemple *The Catcher in the Rye*, que l'on pourrait qualifier du terme proposé par Philippe Lejeune de « roman personnel ». Celui-ci partage les caractéristiques de l'autobiographie pour la forme du langage (récit en prose), le sujet traité (vie individuelle) et la position du narrateur (identité du narrateur et du personnage principal, perspective rétrospective du récit), mais diffère car l'auteur et le narrateur ne sont pas identiques (Lejeune 14-15). Lorsque son amie Shirlie Blaney demanda à Salinger si son roman était autobiographique, sa réponse fut éloquente : « Sort of. I was much relieved when I finished [the novel]. My boyhood was very much the

10 Sébastien Hubier rappelle dans *Littératures intimes* la différence entre deux modes de narration qu'on omet parfois de distinguer : « On qualifie d'autodiégétique une instance narratrice qui est elle-même le personnage principal de l'histoire qu'elle raconte. Par extension, on dit de tout récit qui adopte ce mode de narration qu'il est autodiégétique. Il convient néanmoins d'être vigilant : un récit à la première personne n'est pas *ipso facto* autodiégétique. Lorsque l'instance narratrice est présente, en tant que personnage plus ou moins secondaire, dans l'histoire rapportée, elle est dite homodiégétique. » (11)

11 A ce sujet, voir Chapitre 1, A/2.

same as that of the boy in the book, and it was a great relief telling people about it. » (cité dans Alexander 177-178) Ces mots montrent bien l'aspect cathartique qu'il y a pour l'auteur à s'écrire lui-même à travers un autre. Une dizaine d'années plus tôt, Salinger affirmait déjà à son amie Elizabeth Murray que le personnage de « Slight Rebellion Off Madison » était un portrait de lui-même au même âge (I. Hamilton, *In Search of J. D. Salinger* 66). Vinciane Boudonnet dresse dans sa thèse un portrait du jeune Salinger proche de celui de Holden Caulfield :

Ses anciens camarades prétendent qu'il adorait faire des entorses au règlement de l'école, comme faire le mur et abuser d'alcool de temps à autre. De même, ses camarades d'Ursinus College le qualifient volontiers de grand solitaire à l'allure décontractée. Là non plus, il ne faisait jamais partie d'aucun groupe, et avait acquis la réputation de s'appliquer à toujours adopter un comportement différent de celui des autres. (13)

Dès lors, il est naturel pour le lecteur d'attribuer à l'écrivain les opinions de son narrateur, comme souvent dans le cas de romans autodiégétiques inspirés de la vie de leur auteur (on pense par exemple à *Tristram Shandy* ou *À la recherche du temps perdu*). Dans *Catcher*, auteur et narrateur partagent notamment une aversion pour les universités de l'Ivy League, considérées comme des hauts lieux d'un snobisme caractéristique de ces *phonies* qu'ils méprisent par-dessus tout<sup>12</sup>. Sans surprise, on retrouve dans le roman des anecdotes inspirées de l'expérience de Salinger, telle la perte du matériel de l'équipe d'escrime dans le métro (6) ou le souvenir du bruit des billes sur le sol du Museum d'histoire naturelle (156)<sup>13</sup>. Dans ce récit, l'écrivain revisite son adolescence et y ajoute une saveur amère et mélancolique insufflée par son expérience de la guerre.

## **b. Surmonter le trauma<sup>14</sup>**

Salinger rejoint l'armée au printemps 1942, débarque à Utah Beach en juin 1944. Les

12 La question de l'hostilité de Salinger vis-à-vis des universités de l'Ivy League est développée dans les travaux respectifs de François Happe (*L'évolution de Jerome David Salinger* 90) et Vinciane Boudonnet (280-281).

13 Dans une notice biographique pour le magazine *Story*, l'auteur écrit : « I used to go pretty steady with the big city, but I find that my memory is slipping since I've been in the Army. Have forgotten bars and streets and buses and faces; am more inclined, in retrospect, to get my New York out of the American Indian Room of the Museum of Natural History, where I used to drop my marbles all over the floor... » (*Story* 25, 1)

14 Par souci de précision, on rappellera avec Marc Amfreville la distinction terminologique entre les noms « trauma » et « traumatisme » : « Nous suivrons dans les pages qui suivent l'explication de Laplanche et Pontalis dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* : ces auteurs soulignent que 'trauma' et 'traumatisme' sont employés de façon quasiment synonyme, avec parfois une légère nuance, le premier désignant l'effraction elle-même, le second, ses conséquences. Ils relèvent que Freud n'emploie néanmoins jamais que le premier, même si les traductions font apparaître les deux. » (27)

événements dont il est témoin en Europe laisseront chez lui une blessure qui ne pourra cicatriser, comme l'explique sa fille Margaret : « While the war was often in the foreground of our family life, it was *always* in the background. It was the point of reference that defined everything else in relation to it. » (M. Salinger 44) Cette expérience du combat déteint naturellement sur son écriture et parmi les nouvelles qu'il publie entre 1941 et 1950, neuf ont la guerre pour thème principal, auxquelles s'ajoutent cinq nouvelles non publiées. À partir des années 1950 la guerre se fait plus discrète dans ses œuvres, mais sa présence en arrière-plan est toujours perceptible et elle continue d'informer et d'éclairer un certain nombre d'événements et de personnages. Dans l'ensemble de sa fiction, on devine que Salinger est hanté par le souvenir de cette période sordide (pour reprendre le terme de l'une de ses plus célèbres nouvelles : « For Esmé – With Love and Squalor ») et la guerre devient chez lui une obsession, au sens où l'entend Jean-Claude Dupas :

L'obsession, ce serait avoir un souvenir, comme un « trop plein » de souvenir, un souvenir qui devient littéralement et pathologiquement omniprésent, tandis que cette omniprésence dit bien la temporalisation de l'obsession, de ce « passé » devenu « présent », « trop » présent. (14)

Si la guerre revient inlassablement sous la plume de l'écrivain, il est à noter tout de même que son traitement du sujet évolue avec le temps, si bien que Sylvie Mathé voit dans sa fiction un « palimpseste de la guerre » (« Some sort of trembling melody » 112). Publiées en 1941, « The Hang of It » et « Personal Notes on an Infantryman » affichent un ton plutôt optimiste<sup>15</sup> qui trahit l'absence d'expérience du jeune écrivain. « Soft-Boiled Sergeant » et « Last Day of the Last Furlough », publiées respectivement en avril et en juillet 1944, et par conséquent écrites avant le débarquement de Normandie, marquent d'ores et déjà une certaine rupture mais, comme l'observe François Happe, c'est encore « un jugement essentiellement théorique que [Salinger] porte sur la guerre. » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 47) Dans « Last Day », Babe Gladwaller ne se réjouit pas à l'idée de partir au front, mais il insiste sur la nécessité et le bien-fondé de cette guerre : « I believe in this war. If I didn't, I would have gone to a conscientious objectors' camp and swung an ax for the duration. I believe in killing Nazis and Fascists and Japs, because there's no other way that I know of. » (« Last Day » 53) L'enthousiasme du combat est retombé, mais on reste bien loin d'un discours antimilitariste. Dans « Soft-Boiled Sergeant », Salinger continue à louer le corps militaire (« I met more good guys in the Army than I ever knowed when I was a civilian. » [42]) et surtout le courage de ses camarades soldats, en dépeignant le sacrifice altruiste du Sergeant Burke : « Burke, he's

15 Dans sa biographie de Salinger, Paul Alexander va jusqu'à voir dans « Personal Notes » de la « propagande » : « In its own way, the story was as much pure propaganda as the movies put out by Hollywood at the time and the disinformation then being released by the U.S. Government. » (84)

dead now. His number come up there at Pearl Harbor. Only it didn't exactly come up like other guy's numbers do. Burke put his own up. » (46) Cela n'empêche pas l'écrivain de s'insurger contre tout enjolivement de la réalité de la guerre, en particulier de la part de l'industrie cinématographique :

You see a lot of real handsome guys always getting shot pretty neat, right where it don't spoil their looks none, and they always got plenty of time, before they croak, to give their love to some doll back home, with who, in the beginning of the pitcher, they had a real serious misunderstanding about what dress she should ought to wear to the college dance. (42)

À l'opposé des films tournés à la gloire des soldats, Salinger décrit brièvement, presque froidement la réalité de la mort au combat : « Frankie said Burke had four holes between his shoulders, close together, like group shots, and Frankie said half of Burke's jaw was shot off. » (47) De plus, quand les héros des films de guerre reçoivent les honneurs et la gratitude de la patrie et des civils, la mort de Burke n'est accueillie par aucune reconnaissance, et il se voit relégué au statut de soldat anonyme. Les textes écrits après le trauma de Utah Beach sont encore plus sévères à l'égard de l'armée et des soldats, au point de s'approcher d'une forme d'antimilitarisme qu'on n'aurait pu suspecter quelques années plus tôt. Dans *Catcher*, D.B. adopte une posture antipatriotique qui, replacée dans le contexte de l'époque, n'a sans doute pas manqué de choquer bon nombre de lecteurs :

My brother D.B. was in the Army for four goddam years. He was in the war, too – he landed on D-Day and all – but I really think he hated the Army worse than the war. [...] He once told Allie and I that if he'd had to shoot anybody, he wouldn't've known which direction to shoot in. He said the Army was practically as full of bastards as the Nazis were. (181-182)

Surtout, après juin 1944, Salinger s'emploie à décrire l'expérience du soldat en des termes plus réalistes. En se focalisant sur l'individu plutôt que sur les grands idéaux patriotiques, il met en mots sa propre expérience et écrit la souffrance quotidienne et banale du combattant. Ses nouvelles de guerre ne racontent ni la violence des combats, ni l'héroïsme des soldats, mais plutôt leur épuisement et leur désespoir entre deux manœuvres, comme dans l'extrait suivant de « A Boy in France » :

I won't dig in tonight, the boy thought, walking on. I won't struggle and dig and chop with that damn little entrenching tool tonight. I won't get hit. Don't let me get hit, Somebody. Tomorrow night I'll dig a swell hole, I swear I will. But for tonight, for just now, when everything hurts, let me just find someplace to drop. All of a sudden the boy saw a foxhole, a German one, unmistakably vacated by some Kraut during the afternoon, during the long, rotten afternoon.

The boy moved his aching legs a little faster, going toward it. When he got there he looked down into it,

and his whole mind and body almost whimpered when he saw some G.I.'s dirty field jacket neatly folded and placed on the bottom of the hole, in the accepted claim. The boy moved on.

He saw another Kraut hole. He hurried awkwardly toward it. Looking down into it, he saw a gray woolen Kraut blanket, half spread, half bunched on the damp floor of the hole. It was a terrible blanket on which some German had recently lain and bled and probably died. (62)

Pas de grand récit de bataille ici, mais la peinture sobre d'une extrême fatigue et d'une lassitude qui amènent « le garçon »<sup>16</sup> à risquer sa vie en renonçant à creuser sa propre tranchée. La douleur physique et psychologique (« when everything hurts », « his aching legs », « his whole mind and body almost whimpered ») le poussent à capituler, pour se laisser porter par les événements, comme l'indique le champ lexical de la reddition : « I won't struggle », « drop ». En outre, on remarque que malgré l'épithète dépréciative « Kraut », le soldat allemand est présenté non pas comme un ennemi mais comme une autre victime du conflit. Le désespoir du personnage est ensuite alimenté par une multitude de petits détails qui montrent le caractère intenable de sa situation :

The hole was too short. He could not stretch out without bending his legs sharply at the knees. Covering himself with the top folds of his blankets, he laid his filthy head back on his filthier field jacket. He looked up into the darkening sky and felt mean little lumps of dirt trickle into his shirt collar, some lodging there, some continuing down his back. He did nothing about it.

Suddenly a red ant bit him nastily, uncompromisingly, on the leg, just above his leggings. He jammed a hand under the covers to kill the thing, but the movement caught itself short, as the boy hissed in pain, re feeling and remembering where that morning he had lost a whole fingernail. (« A Boy in France » 63)

La crasse (« his filthy head », « his filthier field jacket »), l'obscurité (« the darkening sky ») et le sentiment d'être à la merci d'un environnement hostile (« mean little lumps of dirt trickle into his shirt collar ») participent de la souffrance du jeune homme. En faisant le portrait d'un soldat impuissant, Salinger évite toute idéalisation de la guerre et des combats. De même, les douleurs physiques évoquées (la morsure d'une fourmi rouge, un ongle arraché) sont sans commune mesure avec les blessures infligées aux soldats de la Seconde guerre mondiale. Le garçon apparaît sous un jour peu flatteur (dans l'extrait précédent déjà, il « gémissait »), dépourvu qu'il est du courage et de la virilité traditionnellement attendus d'un soldat<sup>17</sup>. Bien

16 Le choix de ne pas employer de nom propre pour désigner le personnage principal de la nouvelle est significatif : dans l'expression « the boy » se dessinent à la fois l'anonymat du soldat, l'universalité de sa condition (que l'on retrouve plus tard dans « This Sandwich » : « The noisy guy leans forward and I can see his face. He looks like everybody else in the truck. We all look alike. » [79]), et l'expression de son individualité avec l'article défini *the* qui repose sur une anaphore situationnelle (« the » désignant « le garçon dont il est question dans cette histoire »).

17 Dans une lettre adressée à sa famille en août 1944, Salinger écrivait : « I dig my fox-holes down to a cowardly depth. Am scared stiff constantly and can't remember ever having been a civilian. » (cité dans Salerno)

sûr, comme on le verra plus loin, le fait de s'attarder sur des détails en apparence insignifiants est un moyen pour l'écrivain de contourner le sujet de sa nouvelle, d'éviter de mentionner les vraies horreurs de la guerre<sup>18</sup>. La reconnaissance et la légitimation du sentiment de peur chez les soldats marque un tournant dans la littérature de guerre américaine auquel Salinger participe pleinement :

Although in the Great War madness among the troops was most conveniently imputed to the effects of concussion ("shell shock"), in the Second it was more frankly attributed to fear, and in contrast to the expectations of heroic behavior which set the tone of the earlier war, now it was recognized that the fact of fear had to be squarely faced. The result was a whole new literature of fear, implying that terror openly confessed argues no moral disgrace, although failure to control its visible symptoms is reprehensible. (Fussell 273)

La terreur dont Salinger parle le mieux est sans doute celle qui, ancrée profondément chez le soldat, resurgit une fois la guerre terminée, et que l'on nomme couramment état de stress post traumatique (*Post Traumatic Stress Disorder*, ou *PTSD*). L'écrivain lui-même fit un séjour dans un hôpital militaire de Nuremberg pour soigner une dépression causée par son expérience du combat. Au moins deux de ses personnages les plus marquants souffrent de ce syndrome : Seymour Glass et le Sergent X dans « For Esmé ». À la lecture du passage suivant, on peut supposer que Buddy, alter-ego de l'écrivain, fut lui-même victime de cet état de stress post traumatique :

I can't forbear to mention that that particular story was written just a couple of months after Seymour's death, and not too very long after I myself, like both the "Seymour" in the story and the Seymour in Real Life, had returned from the European theater of Operations. I was using a very poorly rehabilitated, not to say unbalanced, German typewriter at the time. (« Seymour » 113)

L'hypallage finale annonce de manière détournée le traumatisme infligé par la guerre au narrateur. Enfin, on peut ajouter à la liste des personnages souffrant de *PTSD* Lewis Gardner, un soldat dont Salinger raconte la descente dans la folie dans la nouvelle « The Magic Foxhole »<sup>19</sup>.

Publiée en 1950, « For Esmé » a souvent été louée pour ses qualités formelles : la nouvelle, qui se présente comme une histoire écrite par le narrateur anonyme en guise de cadeau de mariage à la jeune Esmé, est divisée en deux parties. La première, écrite à la première personne, se déroule en Angleterre en avril 1944 et fait le récit de la rencontre entre le narrateur et Esmé. La seconde, écrite cette fois à la troisième personne, se focalise sur l'état du Sergent X (qui n'est autre que le narrateur de la partie précédente) plusieurs semaines après

18 À ce sujet, voir Chapitre 6, B/2.

19 Pour une analyse de la nouvelle, voir Chapitre 1, B/1.

le Débarquement, et se déroule en Allemagne. Ce changement dans la narration peut évidemment être lu comme un signe des troubles psychologiques qui affectent le personnage, la dissociation étant un mécanisme de défense qui permet de mettre à distance un événement traumatique. Le Sergent X est en outre en proie à divers symptômes de ce que Louis Crocq appelle l'« orage neurovégétatif » (112), manifestation physique de la névrose de guerre. Parmi eux on trouve les « spasmes viscéraux, gastriques (accompagnés éventuellement de nausées), intestinaux et vésicaux, pouvant donner lieu à des vomissements, diarrhée ou envie impérieuse d'uriner » (113) : « X suddenly felt sick, and he swung around in his chair and grabbed the wastebasket – just in time. » (« For Esmé » 110). Louis Crocq mentionne également le tremblement (113), que l'on retrouve aussi chez le personnage : « He took a cigarette from a pack on the table and lit it with fingers that bumped gently and incessantly against one another. » (« For Esmé » 104) Ces deux symptômes illustrent son instabilité mentale, par ailleurs très clairement signifiée par l'auteur : « Then, abruptly, familiarly, and, as usual, with no warning, he thought he felt his mind dislodge itself and teeter, like insecure luggage on an overhead rack. He quickly did what he had been doing for weeks to set things right: he pressed his hands hard against his temples. » (104) L'image de la valise menaçant de tomber du compartiment à bagages reflète la perte de maîtrise de la part du soldat qui a le sentiment que son esprit lui échappe. Cette instabilité mentale se manifeste aussi par son incapacité à écrire lisiblement en dépit de toute son application :

Then, with far more zeal than he had done anything in weeks, he picked up a pencil stub and wrote down under the inscription, in English, « Fathers and teachers, I ponder 'What is hell ?' I maintain that it is the suffering of being unable to love. » He started to write Dostoevski's name under the inscription, but saw – with fright that ran through his whole body – that what he had written was almost entirely illegible. (« For Esmé » 105)<sup>20</sup>

Chez Seymour Glass, on ne retrouve pas tant des symptômes neurovégétatifs que des troubles de conduite, dont Louis Crocq donne là aussi quelques exemples : « Il s'agit de crises de colère, de propos ou d'actes agressifs, de fugues et errances, de conduites suicidaires, de conduites alimentaires perturbées, telles qu'anorexie ou boulimie, de tabagisme et de conduites alcooliques ou toxicomaniaques. » (136) On trouve certaines de ces manifestations dans la nouvelle « A Perfect Day for Bananafish », dont l'action se situe en mars 1948, quelques semaines seulement après que le personnage a quitté l'hôpital psychiatrique qu'il

20 Margaret Salinger mentionne elle aussi un changement dans l'écriture de son père après son hospitalisation : « The change in my father's handwriting in the letters (which I read in the Library of Congress collection) he wrote to friends and family stateside after his release from the hospital at Nürnberg is truly spooky. His handwriting, almost as distinctive and familiar to me as his face, becomes something *totally* unrecognizable. » (68)

avait intégré suite à son expérience du combat. Seymour fait ainsi preuve d'agressivité envers la femme qu'il croise dans l'ascenseur le menant à sa chambre :

"I see you're looking at my feet," he said to her when the car was in motion.

"I beg your pardon?" said the woman.

"I said I see you're looking at my feet."

"I *beg* your pardon. I happened to be looking at the floor," said the woman, and faced the doors of the car.

"If you want to look at my feet, say so," said the young man. "But don't be a God-damned sneak about it." (« Bananafish » 17)

Sa conduite suicidaire est quant à elle évoquée implicitement par la mère de Muriel qui s'inquiète de savoir sa fille en voiture avec lui :

"Did he try any of that funny business with the trees?"

"I *said* he drove very nicely, Mother. Now, please. I asked him to stay close to the white line, and all, and he knew what I meant, and he did. He was even trying not to look at the trees – you could tell. Did Daddy get the car fixed, incidentally?" (« Bananafish » 5)

Mrs Fedder mentionne ensuite d'autres occasions en lesquelles Seymour aurait eu un comportement pour le moins erratique, et impute son instabilité mentale à son séjour dans l'armée :

"Your father talked to Dr. Sivetski."

"Oh?" said the girl.

"He told him *everything*. At least, he said he did – you know your father. The trees. That business with the window. Those horrible things he said to Granny about her plans for passing away. What he did with all those lovely pictures from Bermuda – *everything*."

"Well?" said the girl.

"Well. In the first place, he said it was a perfect *crime* the Army released him from the hospital – my word of honor. He very *definitely* told your father there's a chance – a very *great* chance, he said – that Seymour may *completely* lose control of himself. My word of honor." (« Bananafish » 6)

L'état de stress post traumatique est en effet une des justifications possibles du comportement de Seymour, qui finit bel et bien par se suicider aux côtés de sa femme dans cette chambre d'hôtel de Floride. Cependant, on le verra plus loin, les traumatismes de la guerre ne constituent en



aucun cas l'unique explication envisageable à cet acte radical.

Ces soldats, qu'ils soient représentés avant, pendant ou après leur service en Europe, sont à l'évidence inspirés de l'expérience de Salinger lui-même. Et bien que son intention ne soit probablement pas d'entretenir un jeu avec le lecteur sur la porosité de la réalité et de la fiction, l'écrivain a choisi d'inclure des éléments autobiographiques dans la caractérisation de ses personnages. Ainsi, dans « Last Day », Babe Gladwaller est pourvu du même matricule que l'auteur (« Technical sergeant John F. Gladwaller, Jr., ASN 32325200 » [48]). Comme lui, Seymour et le Sergent X souffrent tous deux de *battle fatigue* et ce dernier a été formé dans le contre-espionnage dans le sud de l'Angleterre (où Salinger, semble-t-il, appréciait lui aussi d'aller écouter le chœur de l'église méthodiste locale [Alexander 91]) et appartient au même régiment d'infanterie que l'écrivain. Selon toute vraisemblance, on peut voir dans l'annonce du changement de narration de « For Esmé » un clin d'œil empli d'ironie de la part de Salinger : « This is the squalid, or moving, part of the story, and the scene changes. The people change, too. I'm still around, but from here on in, for reasons I'm not at liberty to disclose, I've disguised myself so cunningly that even the cleverest reader will fail to recognize me. » (103) Tous ces éléments autobiographiques ont d'ailleurs des allures de clins d'œil puisqu'il est ici question de détails à première vue anodins. Ces détails sont néanmoins significatifs car ils nous renseignent indirectement sur ce qui se joue pour l'auteur dans cette écriture de la guerre. En s'inscrivant dans son texte, il admet son propre besoin irréprouvable de parler de cette expérience qu'il aimerait oublier. Ian Hamilton l'explique dans son ouvrage intitulé *In Search of J.D. Salinger* :

Babe Gladwaller had said that soldiers had a moral duty not to speak about the war and then had found that he for one could speak of nothing else. Salinger's predicament in 1945 seems to have been similar. All his responses as a writer were turned to the horrors he had witnessed and endured. (94)

Dans « The Stranger », Babe exprime son besoin de partager ce qu'il a vécu avec les civils, incapables de concevoir la réalité de la guerre, sans rien enjoliver : « He thought, and said, "I can't tell you he was happy or anything, when he died. I'm sorry. I can't think of anything good. Yet I want to tell you the whole business." » (85) Peut-être est-il plus facile pour l'écrivain de faire parler des personnages à sa place, mais la nécessité est là de mettre des mots sur le trauma. En revivant son expérience à travers son art, Salinger explore ce trauma qu'il n'a pu jusqu'ici que subir. Sa démarche introspective relève d'une forme de thérapie par l'écriture qui vise à la fois à comprendre l'incompréhensible et à se réapproprier une partie de sa vie sur laquelle il n'avait de fait aucune maîtrise. Au-delà de l'évacuation du souvenir, qui permet à l'écrivain de reprendre le dessus sur ses émotions en les mettant à distance, Salinger cherche à

ordonner le chaos qui grève son univers intérieur. La dimension autobiographique de ces nouvelles laisse à penser que le dessein de l'auteur n'est pas tant de communiquer avec les lecteurs que d'effectuer un travail sur lui-même. Sa quête est une quête de sens autant que d'apaisement et de réparation. Or celle-ci se prolonge dans l'ensemble de son œuvre, y compris dans des nouvelles n'ayant pas la guerre pour thème principal, ainsi que dans son roman, *Catcher*, où il ne fait que déplacer des problématiques qui l'accompagnent depuis son expérience du combat : la peur de la perte, de la mort, l'impression que la communication entre les hommes est rompue. Comme l'écrit Pierre-Yves Pétillon, « ce roman, [...] on peut aussi le lire comme un roman de guerre. Mais écrit par quelqu'un qui penserait [...] que le meilleur poète de guerre, ce n'est pas Rupert Brooke : c'est Emily Dickinson. » (150-151)<sup>21</sup> Entre taire la guerre ou la raconter pour surmonter son trauma, Salinger a opté dans l'ensemble de son œuvre pour un compromis qui consiste à dire à demi-mots, et ce recours à l'implicite constitue l'une des forces de son écriture<sup>22</sup>.

### c. Portraits de l'artiste

Aux côtés des personnages de soldats ou d'anciens soldats peuplant la fiction de Salinger figurent en bonne place les personnages d'écrivains.<sup>23</sup> Ces derniers sont tout à la fois la manifestation, l'outil et l'aboutissement d'un travail d'introspection mené par l'auteur réfléchissant sur sa pratique, sa « profession » – ou plus exactement sa vocation. Sébastien Hubier attire l'attention sur le fait que ce qu'il appelle les « fictions des quêtes de l'écrivain » « reposent sur des phénomènes spéculaires manifestes » : chez Joyce, « [Leopold] Bloom apparaît comme l'image inversée de Stephen [Dedalus] » ; dans *Death in Venice*, Aschenbach est « le double chenu de Tonio Kröger », personnage principal de la *novella* éponyme de Thomas Mann (*Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)* 27). Ce phénomène spéculaire se retrouve très nettement chez Salinger avec les personnages de Buddy et Seymour Glass, dont François Happe a parfaitement exposé la dynamique :

Buddy, c'est Salinger tel que celui-ci s'imagine en tant qu'écrivain ; Seymour c'est l'homme que Buddy

21 Pétillon fait ici référence à un passage du roman où Allie reconnaît que Emily Dickinson, sans avoir aucune expérience directe de la Guerre Civile, est une meilleure poétesse de guerre que Rupert Brooke et ses sonnets idéalistes sur la Première guerre mondiale.

22 On trouvera ce point développé au Chapitre 6, B/2.

23 Il s'agit là d'un point commun avec l'un de ses modèles, Ernest Hemingway, que Salinger eut l'occasion de rencontrer lors de son séjour en France. Hemingway est connu tant pour sa fiction de guerre que pour ses nouvelles, dont plusieurs mettent en scène Nick Adams, un personnage que les critiques ont souvent vu comme une projection de l'auteur. Voir notamment l'article de Debra Modellmog, « The Unifying Consciousness of a Divided Conscience : Nick Adams as Author of *In Our Time* ».

aurait aimé être, et aussi sa conscience, et, par là-même, celle de Salinger. Les conseils de Seymour à son frère à propos du métier d'écrivain sont ceux dictés à l'auteur par sa propre conscience, conseils qu'il mettra en pratique [...].<sup>24</sup>

Seymour et Buddy apparaissent donc comme les images renvoyées par deux miroirs devant lesquels se trouve Salinger et dont il change l'inclinaison, l'orientation, mettant à volonté tel ou tel aspect de ses rêves, de ses fantasmes et de ses réflexions dans l'ombre ou en pleine lumière. (*L'évolution de Jerome David Salinger* 332)

Buddy en particulier est présenté par l'écrivain comme son « alter-ego » sur la quatrième de couverture de *Franny & Zooey* en 1961 : « I work like greased lightning, myself, but my alter-ego and collaborator, Buddy Glass, is insufferably slow. » À son image, ce « collaborateur » vit reclus dans sa maison au fond des bois (« I live alone (but catless, I'd like everybody to know) in a totally modest, not to say cringing, little house, set deep in the woods and on the more inaccessible side of a mountain. » [« Seymour » 116]) et essuie de la part des critiques des accusations de mysticisme (« *He [Zooey] feels that the plot hinges on mysticism, or religious mystification – in any case, he makes it very clear, a too vividly apparent transcendent element of sorts, which he says he's worried can only expedite, move up, the day and hour of my professional undoing.* » [« Zooey » 48]). Mais le parallèle le plus significatif est que dans « Seymour » Salinger lui attribue la parenté de plusieurs de ses œuvres. L'allusion à *Catcher* est la moins explicite (« Some people – *not* close friends – have asked me whether a lot of Seymour didn't go into the young leading character of the one novel I've published. » [111]) mais la confusion auteur/narrateur ne fait plus de doute lorsque Buddy mentionne deux nouvelles sur son frère clairement identifiables comme « Raise High the Roof Beam, Carpenters » et « A Perfect Day for Bananafish » :

But what I can and should state is that I've written and published two short stories that were supposed to be directly about Seymour. The more recent of the two, published in 1955, was a highly inclusive recount of his wedding day in 1942. [...] but Seymour himself – the main course – didn't actually put in a physical appearance anywhere. On the other hand, in the earlier, much shorter story I did, back in the late forties, he not only appeared in the flesh but walked, talked, went for a dip in the ocean, and fired a bullet through his brain in the last paragraph. (112)

Plus loin dans la *novella*, Buddy revendique l'écriture de la nouvelle « Teddy », allant jusqu'à en inclure une citation pour ne plus laisser aucun doute chez le lecteur :

A few years ago, I published an *exceptionally* Haunting, Memorable, unpleasantly controversial, and thoroughly unsuccessful short story about a “gifted” little bot aboard a transatlantic liner, and

24 La quête littéraire de Buddy Glass (et par extension celle de Salinger) sera principalement abordée sous l'angle du détour dans le quatrième chapitre de ce travail.

somewhere in it there was a detailed description of the boy's eyes. By a happy stroke of coincidence, I happen to have a copy of that very story on my person at this moment, tastefully pinned to the lapel of my bathrobe. I quote: [...]. (176)

Toutes ces correspondances entre auteur et narrateur nous amènent naturellement à penser que les opinions formulées par Buddy sur l'écriture en général et sur le statut d'écrivain en particulier sont celles de Salinger qui, au lieu de communiquer sur sa pratique littéraire dans des interviews, s'exprime au travers de son personnage<sup>25</sup>. Le lecteur peut voir dans cette pratique une forme de jeu de cache-cache instauré par l'auteur, mais le personnage de Buddy lui permet surtout de bâtir une certaine image de l'écrivain et de son art qui apparaît comme l'aboutissement d'une réflexion menée dans un petit nombre de nouvelles depuis le début de sa carrière. Souvent, le besoin d'écrire s'apparente à une affliction pour ses personnages d'écrivains, si totalement absorbés par leur travail qu'ils en deviennent incapables de vivre dans le monde réel. Margaret Salinger évoque dans son livre la quête de perfection qui animait son père et l'image qu'il se faisait de l'écrivain qui ne devait être rien de moins qu'un « génie créatif » :

I had learned from my father that there was something deeply shameful about *any* imperfection. He hid the process of his creation as if it were his most carefully guarded secret. He hid whatever he worked on, as well as himself I might add, until it was deemed perfect. I cannot tell you the raving lectures I heard up to this point about "second-rate" artists. Winning, being first-rate, a true creative genius, wasn't everything, it was the *only* thing. God help the poor shnook who tried and was not, in my father's view, a true Master. (299)

Une telle conception de l'artiste explique pourquoi dans l'œuvre de Salinger les personnages d'écrivains rencontrent toujours autant de difficultés à s'extraire de leur art pour vivre leur vie<sup>26</sup>. C'est le cas par exemple de Vincent Caulfield dans « Ocean », que son petit frère Kenneth alerte sur le risque qu'il encourt de passer à côté du bonheur s'il se dédie trop exclusivement à sa fiction :

"Boy, that's the kind of girl you wanna marry, Vincent. You don't wanna let her get away."

"I won't." It was as though I were talking to a man twice my age.

"You will if you let your stories kill you. Don't worry about them so much. You'll be good. You'll be terrific." (7)

Dans « The Inverted Forest », Ray Ford est lui aussi entièrement accaparé par son art : « "The

25 Et ce pour le meilleur et pour le pire, comme le note Granville Hicks à la parution de « Seymour » dans le *New Yorker* : « Indeed, self-consciousness gives the story its peculiar quality, and although the tone is beautifully sustained, as always in Salinger's later work, the self is exceedingly obtrusive. » (90)

26 On reviendra sur ce point au Chapitre 6, A/2.

point is,” he said, looking at Corinne's folded hands, “that for seven and a half years I've had nothing in my life except poetry.” » (125) Cette image de l'écrivain entièrement dédié à son travail et comme habité par sa vocation (avec toutes les implications qui en découlent, positives et négatives) culmine dans « Seymour » lorsque l'aîné des Glass interroge Buddy dans une lettre : « When was writing ever your profession? It's never been anything but your religion. Never. » (160) On le verra plus loin, la saga Glass dans son ensemble peut être conçue comme une œuvre composite<sup>27</sup>, un *Künstlerroman* semblable au *Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce. Au moyen d'échappées métatextuelles, elle met en évidence l'évolution du style de Buddy qui, au fil des textes, s'interroge sur sa relation à l'art et sur son propre développement en tant qu'artiste. Ainsi, on voit se dessiner ici « le phénomène que la mise en abyme a pour fonction de mettre en évidence : la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit. » (Dällenbach 25)

Selon les différentes préoccupations auxquelles Salinger a pu être confronté au cours de sa vie, l'écriture de soi revêt des implications variables. Si certaines nouvelles de guerre ont été écrites à vif, presque sur le champ de bataille, les textes ultérieurs continuent à mettre en scène des personnages qui partagent avec l'auteur une expérience du combat et du « sordide ». L'écriture s'y fait thérapeutique, et on y perçoit un besoin et une volonté de mettre des mots sur l'indicible pour parvenir à surmonter un trauma qui prend peu à peu des allures d'obsession. Dans une approche similaire à celle de Camus telle que la décrit David Galloway, on discerne également une nécessité pour l'écrivain d'organiser, de donner forme et cohérence à cette expérience chaotique pour enfin peut-être y trouver un sens :

By selecting and rearranging elements from reality and composing them into an imaginative pattern the artist gives them a meaningfulness and a coherence which they would otherwise not have possessed. As an imaginative recreation of experience the novel can thus, in and of itself, become a revolt against a world which appears to have no logical pattern. (Galloway 7)

L'introspection et la quête de sens de Salinger ne se limitent pas à son expérience de soldat puisque les personnages d'écrivains reviennent eux aussi de manière récurrente sous sa plume. La réflexion sur sa pratique est de toute évidence plus apaisée, puisqu'il ne s'agit plus pour lui de panser des plaies mais de comprendre son propre rapport à l'écriture et à partir des années 1950 Salinger semble avoir trouvé en son alter-ego Buddy Glass le vecteur idéal pour mener à bien cette quête artistique. Cependant, la présence de l'écrivain dans son œuvre ne se limite

27 Le terme d'« œuvre composite » reprend le titre du livre de l'universitaire Eberhard Alsen, *Salinger's Glass Stories as a Composite Novel*.

pas à des représentations plus ou moins autobiographiques. À travers d'autres personnages plus éloignés de lui, l'auteur cherche aussi à se découvrir, à explorer les différentes potentialités de son identité, la fiction devenant alors « bien davantage un moyen de s'inventer qu'une méthode pour se retrouver. » (Hubier, *Littératures intimes* 114)

## 2. Les masques de/chez Salinger : pour une pluralité du moi

On retrouve chez Salinger toute une série de « masques » par le biais desquels, en miroir de leur créateur, les personnages peuvent s'essayer à devenir autre dans une démarche ludique et généralement inoffensive. Au-delà d'un simple accessoire de jeu, le masque est en effet un précieux outil d'exploration et de révélation dans la quête identitaire que mènent parallèlement auteur et personnages, autant qu'un moyen de protection reposant sur le mensonge et la dissimulation. On insistera ainsi avec Christian Lerat sur le caractère ambigu de sa fonction :

Figure immanquablement présente au cœur même du désir de sens, le masque révèle sa fonctionnalité multiple et, partant, son ambiguïté. Grâce aux vertus de celle-ci, il n'occulte et ne déguise que pour mieux dévoiler, même si, comme cela nous est rappelé dans la préface, il ne s'agit que de « la part de vérité tapie dans le mensonge ». Le masque crée à l'évidence les conditions d'un jeu particulier où l'identité se métamorphose en même temps qu'elle se recompose. (7)

Les mascarades de Holden Caulfield, Jean de Daumier-Smith ou John Gedsudski sont simultanément le signe d'une extrême vulnérabilité qu'ils cherchent à dissimuler et le remède à ce problème. Libres de jouer à explorer les différentes pistes nécessaires à la construction de leur identité, ces personnages ne semblent en revanche pas se douter que la présence d'un masque est parfois plus révélatrice que son absence. De même, l'écrivain qui se camoufle derrière ses personnages révèle au lecteur autant qu'à lui-même des facettes parfois contradictoires de sa personnalité.

### a. Une identité kaléidoscopique<sup>28</sup>

Dans un chapitre du livre *La Figure de l'auteur* intitulé « Le déni autobiographique », Maurice Couturier prend pour exemples Marcel Proust et James Joyce afin d'illustrer l'idée qu'il est naturel pour un auteur de s'écrire tout en s'amusant à s'abriter derrière les masques de ses personnages : « Ce besoin de l'homme occidental de se dire et de se raconter va de pair avec la 'passion d'être un autre'. » (199) La dimension ludique de l'opération est manifeste dans les textes de Salinger, où l'on sent le plaisir qu'a l'écrivain à multiplier ses incarnations, comme un acteur sur une scène de théâtre. Lui-même évoque le phénomène avec humour,

28 L'expression est indirectement empruntée à l'écrivaine d'autofiction Chloé Delaume qui écrit dans *La Règle du Je* : « Et je sais qui je suis. Mon Je s'assume pleinement kaléidoscopique. » (78)

comme on a pu le voir dans cette citation extraite de la quatrième de couverture de *Franny & Zooey* : « I work like greased lightning, myself, but my alter-ego and collaborator, Buddy Glass, is insufferably slow. » Salinger n'hésite pas à attirer l'attention sur l'artifice, à nouveau par le biais de l'humour, dans cette citation de « For Esmé », mentionnée plus haut : « I'm still around, but from here on in, for reasons I'm not at liberty to disclose, I've disguised myself so cunningly that even the cleverest reader will fail to recognize me. » (103) Assurément l'écrivain s'amuse de cette possibilité d'incarner toute une gamme de personnages, lui qui affectionnait particulièrement le théâtre dans sa jeunesse. Dans un article consacré à la saga de la famille Glass, James Lundquist qualifie Salinger de « literary ventriloquist » et indique que ce numéro, moins divertissant pour le lecteur que pour l'auteur lui-même, et qui se prolonge dans toute la série de nouvelles et *novellas*, a valu à l'écrivain de nombreuses critiques. Lundquist l'explique par le fait que dans ces œuvres le masque de l'auteur n'est jamais parfaitement en place, et que Salinger resurgit donc constamment sur le devant de la scène, au détriment de ses personnages : « His tendency even when reproducing a letter written by the sainted Seymour at the age of seven in "Hapworth 16, 1924," is to talk *through* his characters rather than making them seem as if they are speaking *for* themselves. » (« A Cloister of Reality: The Glass Family » 30) Pour le critique, si certains des premiers textes de Salinger revêtent l'aspect d'un monologue intérieur (on peut penser ici par exemple aux nouvelles de guerre ou à *Catcher*), les œuvres de la saga Glass ressemblent davantage à un dialogue de la conscience de l'auteur avec elle-même :

To a certain extent, of course, Salinger's writing takes on the qualities of an internal monologue early in his career; but it is only when he centers on the Glass family that the consciousness behind the monologue begins to emerge fully in dialogue with itself, even though many of the themes – the essential obscenity of modern life, the redeeming power of love, the Zen emphasis on transcending the ego – remain the same. (30)

Ian Hamilton partage cet avis lorsqu'il écrit que la famille Glass a permis à Salinger d'explorer les différentes facettes de sa propre personnalité : « he used these invented brothers and sisters as a means of exploring his own separate selves. » (*In Search of J. D. Salinger* 146) Chacun des sept enfants Glass serait donc un vecteur d'introspection pour l'écrivain<sup>29</sup>, et l'élaboration et la prise de conscience de certains grands principes (en particulier concernant l'écriture et les

29 Clinton Trowbridge évoque une démarche équivalente en ce qui concerne la caractérisation de Holden dans *Catcher*, estimant que beaucoup des personnages du roman peuvent être perçus comme des portraits exagérés ou déformés du héros lui-même : « By utilizing many of his secondary characters so purposively, as exaggerated or distorted forms of Holden himself, Salinger succeeds in rendering the character of his "hero" more objectively than he could otherwise. In fact, it is largely this technique that makes Holden the extraordinarily "round" character that he is. We see him not merely from the highly limited first person point of view, but also in a series of dramatic self-portraits. » (« Character and Detail in *The Catcher in the Rye* » 74)



rapports humains) n'émergeraient qu'après la nécessaire confrontation entre des inclinations parfois contradictoires. Cette entreprise d'introspection n'apparaît pas chez Salinger avec l'avènement de la famille Glass, puisqu'on a vu qu'elle était déjà au cœur de ses tous premiers textes. Elle prend réellement la forme d'une exploration lorsque l'auteur s'éloigne des personnages trop autobiographiques pour essayer d'autres masques littéraires susceptibles de lui apporter une meilleure connaissance de lui-même car, ainsi que l'écrit Anne-Laure Tissut à propos de l'œuvre de Paul West *The Place in Flowers Where Pollen Rests*, « l'être se révèle à lui-même par la métamorphose. » (« Voie/x des masques chez N. Scott Momaday et Paul West » 193) Aussi le recueil *Nine Stories*, globalement dépourvu de références autobiographiques, a-t-il souvent été lu comme une présentation des étapes d'un voyage initiatique pour Salinger. Dans ces neuf nouvelles, le « moi » de l'écrivain apparaît fragmenté, et donc nécessairement pluriel. Les personnages de Seymour Glass, Ginnie Mannon, John Gedsudski ou Teddy McArdle sont autant de masques revêtus pour un temps afin de progresser sur le chemin d'une exploration spirituelle qui mène droit aux préceptes de la philosophie Zen. Gilbert Highet, l'un des premiers à publier une critique de *Nine Stories* dans le magazine *Harper's* (dans lequel « Down at the Dinghy » était paru quatre ans plus tôt) semble avoir immédiatement saisi les enjeux du recueil et les dangers que présentait ce type de démarche. Kenneth Slawenski revient sur cette critique dans son ouvrage biographique :

Highet intuitively sensed Salinger's presence in each story and expressed his feeling that through *Nine Stories* readers experienced stages of the author's journey of self-examination. He also relayed his fear that the enormity of Salinger's talent was in danger of being ensnared by the compactness of his focus. Highet saw in each of the *Nine Stories* a character who was unmistakably Salinger, “a thin, nervous, intelligent being who is on the verge of a breakdown: we see him at various stages of his life, as a child, as an adolescent, as an aimless young man in his twenties.” (249)

L'utilisation de ces personnages parfois très éloignés de lui-même répond ainsi aux fonctions du masque : l'écrivain se dissimule derrière ses créations littéraires afin de n'être pas reconnu par le lecteur, tandis que dans un même temps ces créatures font surgir des aspects de son individualité parfois enfouis profondément, les masques révélant en fait plus qu'ils ne cachent.<sup>30</sup>

Dans ce qui s'apparente chez l'écrivain à une quête identitaire, le recours à la plurivocalité permet l'exploration des différentes facettes qui constituent sa personnalité

30 Annie Ernaux rejoint cette conception de l'écriture comme outil de révélation : « Si j'avais une définition de ce qu'est l'écriture ce serait celle-ci : découvrir en écrivant ce qu'il est impossible de découvrir par tout autre moyen, parole, voyage, spectacle, etc. Ni la réflexion seule. Découvrir quelque chose qui n'est pas là avant l'écriture. C'est là la jouissance – et l'effroi – de l'écriture, ne pas savoir ce qu'elle fait arriver, advenir. » (Ernaux 149-150)

plurielle. Cette plurivocalité passe essentiellement par une galerie de masques, identifiée par Donald Barr (« Ah, buddy : Salinger » 27-62) et reprise et complétée par François Happe dans sa thèse (*L'évolution de J. D. Salinger* 305-310). Barr dénombre ainsi cinq grands masques qui reviennent invariablement : « la Petite Sœur » (« the Little Sister »), « le Frère Disparu » (« the Dead Brother »), « l'Artiste au Destin Tragique » (« the Artist Martyr »), « l'Adolescent Révolté » (« the Boy Errant ») et « l'Être Sensible (détruit ou menacé de destruction) » (« the Hurt Saint »). Happe ajoute à cette liste « la Jeune Femme Indifférente ou Dure et Égoïste ». La Petite Sœur est d'abord représentée par Mattie dans « Last Day », « A Boy in France » et « The Stranger », avant que Phoebe lui succède dans « The Last and Best », « I'm Crazy », « This Sandwich », « Ocean », et bien entendu *Catcher*. Le Frère Disparu s'incarne principalement dans deux personnages : Allie/Kenneth Caulfield (« The Last and Best », « Ocean », *Catcher*) et Seymour Glass (dans l'ensemble de la saga Glass). On pense également à Walt Glass, Joe Varioni, ou encore Holden Caulfield, porté disparu dans les nouvelles « Last Day » et « This Sandwich ». L'Artiste au Destin Tragique est personnifié par Joe Varioni, Ray Ford ou Lida Louise et le rôle de l'Adolescent Révolté revient en premier lieu à Holden, puis à Franny Glass à sa suite. Enfin, l'Être Sensible, qui traduit la vision pessimiste de Salinger, et dont Happe note qu'il est le masque le plus souvent utilisé, se retrouve dans les personnages de Burke (« Self-Boiled Sergeant »), Babe (« A Boy in France »), Seymour (« Bananafish »), John (« A Girl I Knew »), Lionel Tannenbaum (« Dinghy »), Esmé (« For Esmé ») ou encore Holden (*Catcher*). Cette galerie de masques n'est pas sans rappeler la typologie proposée par Vladimir Propp dans *Morphologie du conte*, qui distingue sept catégories de personnages abstraits dans le genre du conte<sup>31</sup>. Dans son livre, Propp s'intéresse cependant avant tout aux *fonctions* des personnages, car pour lui, « [d]ans l'étude du conte, la question de savoir *ce que* font les personnages est seule importante ; *qui* fait quelque chose et *comment* il le fait, sont des questions qui ne se posent qu'accessoirement. » (29) Cette approche semble également féconde en ce qui concerne les personnages de Salinger, mais si Propp se concentre sur le rôle que chacun joue dans la progression de l'histoire, il s'agit ici de s'interroger sur la fonction des personnages pour l'écrivain. On peut en effet repérer dans son œuvre trois grands types de figures : celles que Vinciane Boudonnet identifie comme des « guides », dont la fonction est d'accompagner personnages et auteur vers une forme de sagesse ; celles qui révèlent ce à quoi l'auteur aspire, modèles qui véhiculent souvent une conception particulière de l'art et de l'écriture ; enfin

31 Propp recense les catégories de personnages suivantes : l'Agresseur ou le méchant, le Donateur, l'Auxiliaire, la Princesse ou son Père, le Mandateur, le Héros ou l'Héroïne et le Faux Héros.

celles qui représentent l'écrivain tel qu'il est ou tel qu'il a été – disons, tel qu'il se perçoit. Dans sa thèse, Vinciane Boudonnet montre bien la manière dont Phoebe est présentée comme un guide spirituel pour Holden aux chapitres 22-23 de *Catcher*. Cette fonction passe d'abord par la position de Phoebe, « sitting smack in the middle of the bed, outside the covers, with her legs folded like one of those Yogi guys » (227), dont Boudonnet souligne qu'elle rappelle la posture du lotus, le plus souvent associée au Bouddha. Elle montre ensuite comment la jeune fille amène son aîné à surmonter la perte d'Allie et à accepter l'idée de changement lorsque celui-ci, jusque-là incapable de penser à quoi que ce soit qu'il aime davantage que son frère disparu, accepte de profiter du moment passé avec sa sœur : « 'Anyway, I like it now,' I said. 'I mean right now. Sitting here with you and just chewing the fat and horsing –' » (223). Kenneth/Allie Caulfield, le Frère Disparu, est un autre personnage dont la fonction est de guider personnages et écrivain. Dans *Catcher*, c'est vers lui que Holden se tourne lorsqu'il craint de « disparaître » : « Every time I'd get to the end of a block I'd make believe I was talking to my brother Allie. I'd say to him, 'Allie, don't let me disappear. Allie, don't let me disappear. Allie, don't let me disappear. Please, Allie.' » (257) Dans « Ocean », Kenneth se présente comme le guide de Vincent en matière d'écriture (le jeune homme accorde énormément d'importance à son avis sur la nouvelle qu'il est en train d'écrire), mais il est plus généralement un guide de vie dont la sagesse est mise en évidence. Aux personnages supposés guider l'écrivain sur le chemin de sa quête s'ajoutent les personnages incarnant un idéal spirituel ou artistique vers lequel tendre. Il s'agit bien entendu avant tout de l'Artiste au Destin Tragique et de l'Être Sensible (détruit ou menacé de destruction), qui représentent ce que Salinger voudrait être en tant qu'artiste, bien que la dénomination choisie par Barr laisse planer sur ces personnages l'idée d'une fin funeste. À leurs côtés se trouvent ces personnages qui correspondent à une représentation plus fidèle de l'écrivain ou de ce qu'il a été, tels que Holden (l'Adolescent Révolté) ou les figures de soldats ou d'écrivains que l'on a déjà évoquées.

L'un des sujets de prédilection de Salinger est la création artistique et le statut de l'artiste. Dans l'ensemble de son œuvre apparaissent les fantasmes et les aspirations d'un écrivain qui confère à l'art et à l'écriture une dimension presque sacrée – le spirituel n'étant jamais loin chez Salinger. À travers les personnages de poètes comme Ray Ford ou Seymour Glass, on voit quelle admiration il voue à l'artiste capable de se détacher de toute contrainte matérielle, cet artiste qui ne vit que par et pour son art, un idéal qu'il cherche à atteindre. Mais à ses débuts la recherche d'une certaine pureté de l'art se double d'un fort désir de reconnaissance, ce qui le conduit à s'interroger sur sa propre pratique. Dans plusieurs de ses

nouvelles, il donne à ses personnages l'occasion de se livrer à un combat contre l'ego, qu'il identifie comme un obstacle à la réussite de l'écrivain. C'est dans « The Varioni Brothers » que l'on perçoit le mieux le conflit qui tiraille Salinger. La nouvelle met en scène deux frères très talentueux : Joe Varioni, le poète, et Sonny Varioni, le musicien. Joe est l'archétype de l'Artiste, brillant, détaché de toute considération matérielle, incapable d'être heureux<sup>32</sup> : « He was the tallest, thinnest, weariest boy I had ever seen in my life. He was brilliant. He had gorgeous brown eyes, and he had only two suits. He was completely unhappy, and I didn't know why. » (29) L'écriture correspond chez lui à un besoin presque vital, qui le pousse à écrire en toute circonstance et sur n'importe quel support :

It was written longhand on yellow paper, on lined paper, on crumpled paper, on torn paper. The sheets were not numbered. Whole sentences and even paragraphs were marked out and rewritten on the back of envelopes, on the unused side of college exam papers, in the margins of railroad timetables. (29)

Alors que Joe n'aspire qu'à écrire, son frère Sonny (« Sonny » étant le surnom que portait Salinger dans sa jeunesse) espère quant à lui obtenir la reconnaissance du public et vendre des disques<sup>33</sup>. Ce dernier personnifie l'ego, dont l'excès représente pour Salinger un défaut incompatible avec la pratique d'un art pur et sincère<sup>34</sup> : « For the Inside Dope Department, Sonny Varioni was handsome, charming, insincere, and bored. He was also a brilliant creative technician at the piano. His fingers were marvelous. [...] Sonny never asked you if you liked his music. He assumed too confidently that you did. » (30) Beau, charmeur et hypocrite, Sonny n'est qu'apparences quand son frère est un artiste à l'état pur. Le qualificatif de « creative technician » est également révélateur car il s'oppose au génie de son frère<sup>35</sup>. Dans la nouvelle, Sonny est celui qui empêche Joe de terminer son roman (dont on comprend qu'il s'agirait évidemment d'un chef-d'œuvre) en lui demandant d'écrire pour lui des chansons

32 Cette vision de l'artiste malheureux apparaît plus tard dans la lettre de Daumier-Smith à Sister Irma : « The worst that being an artist could do to you would be that it would make you slightly unhappy constantly. » (« De Daumier-Smith » 160)

33 L'histoire met en scène un dilemme que l'on retrouvait fréquemment chez les artistes de jazz à en croire Howard Becker : « Les coteries composées de musiciens de jazz n'offrent à leurs membres rien d'autre que le prestige lié au maintien de leur intégrité artistique. Les coteries de musiciens commerciaux offrent sécurité, mobilité, revenu et prestige social. Le conflit qui résulte de cette situation constitue un problème majeur de la carrière du musicien et le déroulement de celle-ci dépend de sa réaction à ce problème. Quoique je n'aie pas recueilli de données sur ce point, il semble raisonnable de supposer que la plupart de ces hommes entrent dans le monde de la musique avec un grand respect pour le jazz et la liberté artistique. À un certain point dans le déroulement de la carrière (qui varie d'un individu à l'autre), le conflit devient manifeste, et le musicien réalise qu'il lui est impossible d'obtenir le genre de succès qu'il souhaite et de maintenir son indépendance musicale. Quand l'incompatibilité de ces objectifs devient évidente, il lui faut faire un choix, au moins par défaut, et celui-ci détermine le cours ultérieur de la carrière. » (135)

34 Son combat contre la tyrannie de l'ego se poursuit notamment dans le recueil *Franny & Zooey*.

35 Dans la correspondance de Salinger que nous avons pu consulter à l'Université de Princeton, le terme *craftmanship* revient à plusieurs reprises. L'écrivain mentionne souvent la technique, le travail de détail et écrit qu'il aimerait être appelé *genius* plutôt que *craftsman*.

commerciales<sup>36</sup>. Avec ce duo de frères antagonistes, Salinger semble s'être scindé en deux afin d'explorer les différentes options qui s'offraient à lui : écrire pour être reconnu ou écrire simplement pour la beauté du geste. Revêtir successivement le masque de Joe et celui de Sonny lui permet d'explorer et de reconnaître, sinon de concilier, les différentes facettes de son identité. Ce processus fut théorisé par Sigmund Freud dans son essai « La création littéraire et le rêve éveillé » : « Le roman psychologique doit en somme sa caractéristique à la tendance de l'auteur moderne à scinder son *moi* par l'auto-observation en '*moi partiels*', ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique. » (S. Freud 78) L'identité de l'écrivain se fait plurielle, et comme fragmentée entre tous ces personnages qui représentent chacun une partie de ce qu'il est<sup>37</sup>. Dans son introduction à *Morphologie du conte*, Propp estime que « [son] travail est accessible à tout amateur de contes qui accepte de [le] suivre dans le labyrinthe d'une diversité dont lui apparaîtra finalement la merveilleuse unité. » (7) Il en va de même de la quête identitaire de l'écrivain, dont « l'identité se dégage de l'addition des masques portés » (Grandjeat 13), et, prenant en compte la mise en garde de François Laplantine envers l'emploi du terme d'« identité » qui tend à nous « éviter de penser l'altérité qui est en nous » (*Je, nous et les autres* 20), on choisira alors de parler d'une identité plurielle, fragmentée, dont l'exploration et la perpétuelle construction guident l'œuvre de Salinger dans son ensemble.

## **b. Les masques des personnages**

### **Les vertus du jeu de rôles**

Réfléchissant les pratiques littéraires de leur créateur, les personnages de Salinger, eux

36 Tout artiste à la recherche de la reconnaissance du public est sévèrement jugé par Salinger. Par exemple, Holden ne supporte pas la prétention de Ernie dans *Catcher* : « He was putting all these dumb, show-offy ripples in the high notes, and a lot of other very tricky stuff that gives me a pain in the ass. » (110) Le jeune homme condamne également la décision de son frère d'écrire pour Hollywood : « Now he's out in Hollywood, D.B., being a prostitute. » (4) Dans « The Last and Best », l'auteur est un peu plus indulgent avec le personnage de Vincent (prédécesseur littéraire de D.B.) : si ce dernier a accepté un travail pour la radio, c'est parce qu'il culpabilise de n'avoir pas eu assez d'argent pour offrir à Kenneth (prédécesseur d'Allie) le meilleur docteur possible lorsqu'il a eu son « accident ». Contraint de se contenter à l'époque du « next best doctor », le jeune écrivain se sent responsable de la mort de son frère.

37 Vincent Colonna rappelle que « [c]hez Bergson comme Maugham, mais aussi chez Goethe où se trouve la même idée, la démultiplication de soi ne serait pas seulement un état mental passager favorable à la création, entretenu ou provoqué à sa table de travail ; ce serait aussi un « don », une faculté réservée à certains tempéraments et qui définirait un type de personnalité exceptionnelle. Celle de l'écrivain de génie, un être doté de Moi multiples, un foyer de personnalités virtuelles ; alors que l'homme ordinaire présenterait une subjectivité plus homogène et plus élémentaire, limitée à un Moi unique. » (173) Si cette théorie est aujourd'hui caduque, on ne peut douter qu'elle aurait comblé Salinger – et son ego.

aussi très souvent en quête d'identité, utilisent à leur tour les masques comme instruments d'introspection et accessoires de jeu. Bien sûr, leurs premiers masques sont leurs patronymes, choisis avec soin par l'écrivain et qui invitent parfois à un détour par l'onomastique. Ainsi dans « Bananafish », la petite Sybil révèle innocemment la signification du nom Seymour lorsqu'elle répète plusieurs fois « see more glass » (10-11) : l'aîné des Glass est celui qui « voit plus » que les autres, l'artiste emersonien par excellence<sup>38</sup>. Holden Caulfield est quant à lui celui qui se refuse à laisser partir son enfance (*holding*), et dont le nom de famille rappelle la parenté avec David Copperfield : tous deux partagent la syllabe « *field* » et le héros de Dickens est né « coiffé », c'est-à-dire entouré d'un *caul*, la coiffe céphalique qui contient la poche de liquide amniotique. Pourtant, le narrateur de *Catcher* cherche justement à se démarquer de ce personnage, emblématique d'un certain type de littérature qu'il est grand temps, à son avis, de faire évoluer. Alors, Holden essaye dans le roman toute une collection de noms qu'il arbore comme autant de masques pour dissimuler sa véritable identité et la transformer par petites touches : il est « Rudolf Schmidt » avec Mrs Morrow, « Jim Steele » pour les filles (les secrétaires de Seattle et Sunny), le neveu des Dicksteins pour le portier de son immeuble, ou encore Mr Cawffle pour Faith Cavendish qui n'entend pas bien son nom au téléphone (Holden précise néanmoins : « I should've given her a phony name, but I didn't think of it. » [83])<sup>39</sup>. On notera que sa sœur présente un comportement similaire, quoique plus modéré, puisqu'elle s'emploie à essayer de nouveaux seconds prénoms mais conserve toujours celui de Phoebe : « Her middle name is Josephine, for God's sake, not Weatherfield. She doesn't like it, though. Every time I see her she's got a new middle name for herself. » (208) Ces noms sont comme autant de costumes que les personnages enfilent et changent au gré des circonstances. Témoinnant de l'instabilité de l'identité de Holden – Nathalie Cochoy parle de « profonde dislocation identitaire » (87) – ils font avant tout partie d'un processus d'exploration de soi, d'une quête d'identité qui semble ne jamais aboutir. En multipliant ses *personae*, le jeune homme s'invente autre, s'imagine tel qu'il aimerait que les autres le perçoivent, s'essaye à devenir ce qu'il n'est pas. Le pseudonyme de « Jim Steele », employé uniquement au contact de jeunes femmes, laisse transparaître le désir de virilité du personnage. Plus généralement, Holden cherche à « jouer » à l'adulte, que ce soit en travestissant sa voix (lorsqu'il appelle Faith Cavendish, « this girl that wasn't exactly a whore or anything but that didn't mind doing it once in a while », il confesse : « I made my voice

38 Le concept transcendantaliste du voyant (*seer*) sera développé au Chapitre 6, A/2.

39 François Happe rappelle qu'il s'agit là d'un autre point commun avec le héros de Twain, Huckleberry Finn, qui se fait successivement passer pour Sarah (Mary) Williams, George Peters et George Jackson. (*L'évolution de Jerome David Salinger* 153)

quite deep so that she wouldn't suspect my age or anything. » [82-83]) ou en adoptant une attitude assurée qui, pense-t-il naïvement, ne manquera pas de convaincre (au bar de l'hôtel il fait mine d'être scandalisé lorsque le serveur lui demande ses papiers : « I gave him this very cold stare, like he'd insulted the hell out of me, and asked him, 'Do I look like I'm under twenty-one ?' » [91]). L'utilisation du jeu, ici sous la forme du jeu de rôle, a été désignée par Winnicott comme unique moyen pour l'individu d'explorer et de découvrir son identité :

[...] I am concerned with the search for the self and the restatement of the fact that certain conditions are necessary if success is to be achieved in this search. These conditions are associated with what is usually called creativity. It is in playing and only in playing that the individual child or adult is able to be creative and to use the whole personality, and it is only in being creative that the individual discovers the self. (*Playing and Reality* 72-73)

Dans « De Daumier-Smith » le narrateur, un jeune homme un peu perdu, s'invente une histoire savoureuse pour postuler à un emploi de professeur de dessin dans une école par correspondance localisée à Montréal :

I said I was twenty-nine and a great-nephew of Honoré Daumier. I said I had just left my small estate in the South of France, following the death of my wife, to come to America to stay – temporarily, I made it clear – with an invalid relative. I had been painting, I said, since early childhood, but that, following the advice of Pablo Picasso, who was one of the oldest and dearest friends of my parents, I had never exhibited. However, a number of my oil paintings and water colors were now hanging in some of the finest, and by no means *nouveau riche*, homes in Paris, where they had *gagné* considerable attention from some of the most formidable critics of our day. [...] I remained, most respectfully, *Jean de Daumier-Smith*. (134)

Une fois mis en place, le masque que le narrateur s'est créé commence à lui coller à la peau, à tel point qu'il en vient à se prendre au jeu et à s'offusquer du fait que son employeur ne rende pas justice à ses efforts :

Had old Fu Manchu known from the beginning that I was wearing, among other misleading attachments and effects, a nineteen-year-old boy's moustache? The possibility was almost unendurable to consider. It also tended to eat slowly away at my sense of justice. Here I was – a man who had won three first-prizes, a very close friend of Picasso's (which I actually was beginning to think I *was*) – being used as a translator. (144)

Il est révélateur que M. Yoshoto n'ait que faire de l'histoire inventée par le narrateur quand ce dernier s'y plonge totalement : en réalité la fonction du masque n'est pas de convaincre ceux qui le contempnent mais bien de transformer celui qui le porte. En *devenant* pour un temps Jean de Daumier-Smith, le personnage en pleine quête identitaire explore l'Autre, celui qu'il n'est pas mais aspire à devenir, et c'est en explorant cette altérité qu'il devient finalement lui-

même à la fin de la nouvelle.

Jusqu'ici envisagé comme un instrument d'exploration et de quête, le masque peut au contraire être employé comme un moyen de protection, impliquant pour les personnages une forme de retranchement. Par exemple, bien que Holden ne se sente pas en phase avec les jeunes gens de son âge, il n'a aucun mal à jouer épisodiquement le rôle qu'il estime être le sien pour pouvoir s'intégrer au groupe, comme dans ce dialogue avec Stradlater :

I went over and sat down on the washbowl next to him again. "Who's your date?" I asked him. "Fitzgerald?"

"Hell, no! I told ya, I'm through with that pig."

"Yeah ? Give her to me, boy. No kidding. She's my type."

"Take her... She's too old for you."

All of a sudden – for no good reason, really, except that I was sort of in the mood for horsing around – I felt like jumping off the washbowl and getting old Stradlater in a half nelson. That's a wrestling hold, in case you don't know, where you get the other guy around the neck and choke him to death, if you feel like it. So I dit it. I landed on him like a goddam panther. (39)

Holden adopte le comportement qui est attendu de lui en présumant de ses droits à s'approprier une jeune fille et en chahutant son camarade dans un mélange de jeu et d'affirmation virile. Mais en réalité la mascarade ne peut durer longtemps, car on sent que derrière l'attaque prétendument taquine de Stradlater s'exprime la nature profonde du personnage, qui ne supporte pas qu'un garçon manque de respect à une fille. Suzanne Fraysse montre que, plus généralement, Holden fait exactement ce qu'on attend de lui :

Holden affirme d'ailleurs que tout ce dont il a besoin, c'est d'un public à qui il montre, avec une déconcertante bonne volonté, tout ce que celui-ci s'attend à voir: c'est ainsi qu'il offre à son professeur d'histoire la comédie de l'élève contrit, poussant le scrupule jusqu'à employer les mots mêmes du maître. Mrs Morrow se voit gratifier du spectacle d'un camarade plein d'admiration pour son fils tandis qu'il se désole de ne pouvoir être à la hauteur du rôle de Blanchard qu'il voulait incarner pour Sunny, la jeune prostituée. (160)

En adoptant les attitudes qui sont attendues de lui, le narrateur de *Catcher* protège les autres autant qu'il se protège lui-même. En outre, les masques employés par les personnages de Salinger présentent souvent la caractéristique paradoxale de faciliter une communication et des échanges parfois problématiques. Là encore on peut se tourner vers Winnicott pour comprendre le rôle primordial du jeu pour favoriser la communication dans l'exercice de la psychothérapie autant que dans les relations quotidiennes :



I want to draw attention away from the sequences psychoanalysis, psychotherapy, play material, playing, and to set this up again the other way round. In other words, *it is play that is the universal*, and that belongs to health: playing facilitates growth and therefore health; playing leads into group relationships; playing can be a form of communication in psychotherapy; and, lastly, psychoanalysis has been developed as a highly specialized form of playing in the service of communication with oneself and others. (*Playing and Reality* 56)

Souvent, les personnages des textes de Salinger utilisent ce moyen détourné pour (r)établir une communication empêchée. On pensera notamment à Zooey qui ne parvient à échanger sincèrement avec Franny qu'en se faisant passer au téléphone pour son frère Buddy (« Zooey » 188-193). Bien sûr, sa sœur finit par le démasquer, mais la communication est alors amorcée et peut se poursuivre sur des bases plus sincères. Dans « Dinghy », Boo Boo utilise le jeu de rôles pour être acceptée dans la bulle de son fils Lionel qui refuse jusque-là toute forme d'échange :

She walked along whistling "Kentucky Babe" through her teeth. When she reached the end of the pier, she squatted, her knees audible, at the right edge, and looked down at Lionel. He was less than an oar's length away from her. He didn't look up.

"Ahoy," Boo Boo said. "Friend. Pirate. Dirty dog. I'm back."

Still not looking up, Lionel abruptly seemed called upon to demonstrate his sailing ability. He swung the dead tiller all the way to the right, then immediately yanked it back in to his side. He kept his eyes exclusively on the deck of the boat.

"It is I," Boo Boo said. "Vice-Admiral Tannenbaum. Née Glass. Come to inspect the stermaphors."

There was a response.

"You aren't an admiral. You're a *lady*," Lionel said. (80)

En choisissant de conserver son vrai nom Boo Boo garde un pied dans la réalité, mais elle a compris qu'il lui fallait passer par le jeu pour déverrouiller la situation de communication bloquée. Dans le cas présent, le masque qu'elle revêt constitue non pas un mensonge, mais un moyen d'accéder à l'autre, de faire un pas dans sa direction. Comme pour Zooey avec Franny, ou Holden avec la majorité des gens qu'il rencontre, le jeu permet la mise à distance des émotions de chacune des parties et allège ainsi les enjeux de la conversation, ou du moins les déplace vers un plan moins personnel. Cependant, si les masques au premier abord facilitent la communication, ils peuvent aussi favoriser chez les personnages une forme de fuite, consistant à se retrancher derrière une façade qui n'est qu'imposture.

## Derrière le masque

Le masque est à double tranchant : il protège l'individu du monde extérieur mais le conduit dans le même temps à se renfermer sur lui-même, à garder ses sentiments secrets ; il est passerelle autant que barrière. Holden est l'illustration parfaite de ce paradoxe. Il est très difficile pour lui de se présenter aux autres tel qu'il est, ce qui le conduit à se trouver en perpétuelle représentation, à faire l'idiot, mentir ou s'attribuer différents pseudonymes. Il s'agit souvent pour lui de l'unique manière d'entrer en communication avec autrui. Néanmoins, celui qui se plaint continuellement de l'absence de sincérité des gens qui l'entourent et de la société en général est lui-même un *phony*, puisqu'il est le premier à adopter un comportement hypocrite. Les échanges qu'il initie restent par conséquent superficiels et artificiels et ne lui autorisent que rarement d'être lui-même. À plusieurs reprises, Holden souffre de cette situation, comme par exemple avec Mrs Morrow, la mère d'un camarade rencontrée dans le train, à qui il se présente sous le nom de Rudolf Schmidt et raconte qu'il a une tumeur au cerveau. Très vite, le garçon regrette de s'être retranché derrière un masque car il sent qu'une connexion sincère aurait pu se mettre en place avec cette femme, l'une des rares adultes qui ne le considère pas avec condescendance, et aurait donc pu lui apporter le soutien et la guidance désespérément recherchés : « I liked her, though. I was beginning to feel sort of sorry I'd told her my name was Rudolf Schmidt. » (*Catcher 73*) Alors que le masque facilite la communication dans un premier temps, il devient vecteur de mise à distance, confortant le personnage dans son attitude de fuite et de repli face au monde. S'il lui permet d'être quelqu'un d'autre – n'importe qui d'autre – il l'empêche souvent d'être lui-même. Dans la nouvelle « The Laughing Man », John Gedsudski, le « Chef des Comanches », refuse ainsi de grandir et d'assumer son rôle d'adulte auprès de sa petite amie, préférant de loin le statut de modèle par lui acquis aux yeux des vingt-cinq enfants qu'il abreuve d'histoires. Le portrait du jeune homme que dresse le narrateur laisse entrevoir un écart de taille entre la vision qu'en ont les enfants dont il s'occupe quotidiennement et la réalité de son caractère :

In his hours of liberation from the Comanches, the Chief was John Gedsudski, of Staten Island. He was an extremely shy, gentle young man of twenty-two or -three, a law student at N.Y.U., and altogether a very memorable person. [...] Every one of us, from the smallest hoodlum to the biggest, loved and respected him. [...]

The Chief's physical appearance in 1928 is still clear in my mind. If wishes were inches, all of us Comanches would have had him a giant in no time. The way things go, though, he was a stocky five three or four – no more than that. (57)

Mais outre son rôle de Chef des Comanches, Gedsudski endosse un autre masque, celui de l'« Homme riant »<sup>40</sup>, personnage imaginaire au cœur d'un feuilleton dont il régale chaque jour les enfants par un nouvel épisode. Cet homme, dont la tête a été écrasée dans un étau de menuisier par des bandits jusqu'à lui donner une forme de noix de pécan, est contraint de vivre le visage dissimulé derrière un masque, son extrême laideur provoquant l'évanouissement de tous ceux qui croisent son chemin. Par un effet de mise en abîme, le narrateur suggère que son idole cache elle aussi une personnalité honteuse ou déplaisante. Celle-ci est dévoilée à la fin de la nouvelle, lorsque Gedsudski, déjà incapable de satisfaire aux demandes de sa petite amie, met fin dans un accès de colère à l'histoire de l'« Homme riant », pourtant héros et source d'inspiration pour l'ensemble de son jeune auditoire, en le tuant brutalement. Le personnage de son récit de fiction révèle alors deux facettes du jeune animateur : son désir d'être autre (meilleur), et la laideur de sa personnalité. L'« Homme riant » se présente comme un négatif de Gedsudski : alors que son apparente monstruosité cache un cœur pur et héroïque, le statut de chef respecté et adulé du conteur masque un caractère méprisable. Ainsi, s'il est souvent présenté comme outil de révélation et instrument dans la quête identitaire et la recherche de communication menées par les personnages, Salinger n'en démontre pas moins les limites du masque lorsqu'il devient pour un individu un moyen de se détourner de ses responsabilités ou un empêchement à vivre sa vie.

De l'art comme thérapie à la recherche de sens, en passant par l'exploration de soi, l'écriture de Salinger prend des allures de quête intime, que reflètent à leur manière intrigues et personnages. En se projetant lui-même dans son œuvre à travers des figures littéraires qui lui ressemblent, l'écrivain cherche à se recentrer sur lui-même et à assigner du sens à une expérience parfois chaotique. Mais à cette visée unificatrice s'ajoute une démarche complémentaire d'exploration, qui conduit Salinger à fragmenter son identité pour en faire surgir l'inhérente hétérogénéité. Sa fiction devient alors un terrain de jeu propice à l'introspection à travers l'utilisation de masques récurrents qui reflètent des aspects parfois contradictoires et irréconciliables de sa personnalité. C'est au travers de l'autre, de ses personnages, que l'écrivain mène sa quête identitaire, entre recherche d'unité et de pluralité.

40 Comme Vinciane Boudonnet on choisira de traduire « Laughing Man » par « Homme riant » pour éviter toute confusion avec l'« Homme qui rit » de Victor Hugo.

## **B/ Écriture-refuge ou fuite ?**

Jusqu'ici, on a principalement considéré la fiction comme un outil d'exploration de soi. Or, l'œuvre salingerienne nous invite bien souvent à percevoir dans le recours à l'imagination l'expression d'un désir d'échapper à la réalité, substituant ainsi l'idée de fuite à celle de quête. Salinger mène dans son travail une réflexion sur la dynamique ambivalente qui sous-tend le processus de création d'univers fictionnels, notamment chez des personnages qui semblent y entrevoir une possible échappatoire. L'entrelacs répété de la fiction et du réel dont les frontières sont parfois floues brouille par ailleurs les pistes pour le lecteur qui se perd occasionnellement dans les degrés d'illusion qui étayent la narration. Salinger prône toutefois les bienfaits de la lecture comme voie d'accès à l'autre et source d'apprentissages pouvant être réinvestis dans la réalité. On prolongera les considérations émises par l'écrivain sur la création de mondes imaginaires en interrogeant ses propres rapports avec ses personnages et son univers fictionnel. Là encore, on s'intéressera à l'ambivalence de sa démarche, entre quête littéraire révélatrice d'obsessions intimes et fuite dans l'écriture d'une saga familiale condamnée à demeurer inachevée. La dimension obsessionnelle du travail de Salinger se manifeste d'abord par sa tendance à la reprise de thèmes et de personnages récurrents. Une approche synthétique mettant en perspective l'ensemble des nouvelles sur la famille Caulfield permet ainsi d'en apprendre davantage sur les méthodes de travail du créateur de Holden, notamment en observant de plus près les changements opérés entre les nouvelles « Slight Rebellion Off Madison » et « I'm Crazy » et les chapitres du roman *The Catcher in the Rye* qui les reprennent en partie. Par ailleurs, on s'intéressera au projet ambitieux qui occupe Salinger dans toute la seconde partie de sa carrière : les chroniques de la famille Glass. Derrière cette saga mettant en scène les quêtes spirituelles et littéraires de plusieurs personnages se distingue la quête littéraire de Salinger lui-même, qui se laisse progressivement aller à davantage d'expérimentations stylistiques, au risque de perdre parfois l'intérêt de son lecteur.

### **1. La création d'univers fictionnels chez Salinger : procédés et enjeux**

L'imagination constitue l'un des thèmes de prédilection de Salinger dans la première

partie de son œuvre, dans laquelle nombre de personnages sont dotés de cette capacité à créer et à s'évader dans des univers fictionnels plus ou moins riches et complexes. Naturellement cette faculté est présentée sous un jour favorable et en fait des êtres rêveurs et attachants. Néanmoins, l'auteur pointe aussi dans son œuvre les limites de cette tendance qu'ont les personnages à se retrancher dans des mondes imaginaires. S'il s'agit toujours d'une qualité, le recours systématique à l'imagination signale bien souvent davantage qu'une simple capacité à s'échapper temporairement dans l'abstraction. Pour certains personnages de Salinger, la création d'univers fictionnels est à considérer avant tout comme un refuge, voire une tentative de fuite devant une réalité qui leur apparaît inacceptable. On s'intéressera ici à cette ambivalence, qui semble en outre faire écho à une démarche personnelle de l'auteur, dont on peut parfois penser qu'il recherche dans l'écriture un moyen d'évasion. Au travers d'une présentation des différentes catégories de personnages ayant plus spécifiquement recours à des processus de création imaginaire, on s'interrogera également sur ce que le traitement de cette thématique implique pour le lecteur qui se voit sans cesse contraint de mesurer les degrés de fiction et d'illusion qui sous-tendent la narration.

### **a. Mondes imaginaires : sanctuaires ou échappatoires ?**

#### **Une caractéristique propre à l'enfance**

Dans son livre *Pourquoi la fiction ?* Jean-Marie Schaeffer s'emploie à démontrer que « la compétence fictionnelle ne semble pas être une convention culturelle mais une donnée psychologique universelle, une modalité de base de l'intentionnalité humaine » (231), autrement dit une compétence partagée par tous les hommes. Cependant, dans cet ouvrage qui se propose d'étudier les ressorts des fictions en tous genres et leurs fonctions, l'auteur insiste sur l'importance des jeux de l'enfance et de la petite enfance, dans lesquels cette compétence fictionnelle s'exprime le mieux et de manière systématique. Ainsi explique-t-il : « Je suis convaincu qu'on ne peut pas comprendre ce qu'est la fiction si on ne part pas des mécanismes fondamentaux du 'faire-comme-si' – de la feintise ludique – et de la simulation imaginative dont la genèse s'observe dans les jeux de rôles et les rêveries de la petite enfance. » (11) Il n'est donc pas étonnant qu'un auteur comme Salinger, qui s'intéresse de près aux processus de l'imagination, ait une affection particulière pour les personnages d'enfants. Ce fait a été souligné à plusieurs reprises, notamment par François Happe qui s'appuie dans sa thèse de

doctorat sur deux nouvelles particulièrement représentatives de cette tendance : « The Laughing Man » (1949) et « Uncle Wiggily in Connecticut » (1948). Comme il le souligne très justement, le thème du recours enfantin à l'imagination, qui paraît à première vue relativement léger si l'on pense par exemple aux « aimables fantaisies de *Peter Pan* » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 40), est traité avec une certaine gravité dans ces deux nouvelles.

Dans « The Laughing Man », le récit à épisodes de l'« Homme riant » transporte le narrateur et ses camarades dans un monde imaginaire qui leur permet de rêver à une autre vie quand le monde réel ne les satisfait pas. Le texte suggère en creux le désintérêt total des parents du narrateur envers leur enfant, ceux-ci n'apparaissant quasiment jamais, excepté pour souligner leur désinvestissement vis-à-vis de lui. Les histoires du Chef des Comanches ne s'arrêtent pas à la sortie du car mais accompagnent les enfants dans leur vie de tous les jours lorsqu'ils prennent le relais de l'animateur et continuent, chacun pour soi, à inventer de nouveaux épisodes :

Actually, I was not the only legitimate living descendant of the Laughing Man. There were twenty-five Comanches in the Club, or twenty-five legitimate living descendants of the Laughing Man – all of us circulating ominously, and incognito, throughout the city, sizing up elevator operators as potential arch-enemies, whispering side-of-the-mouth but fluent orders into the ears of cocker spaniels, drawing beads, with index fingers, on the foreheads of arithmetic teachers. And always waiting, waiting for a decent chance to strike terror and admiration in the nearest mediocre heart. (62)

L'extrait montre la sensation grisante que procure la feintise ludique pour ces jeunes gens habitués, par leur statut d'enfant, à se sentir impuissants face à l'autorité des adultes. Le vocabulaire du défi (« ominously », « potential arch-enemies », « strike terror and admiration »), qui culmine dans l'expression d'une véritable violence enfouie (« drawing beads, with index fingers, on the foreheads of arithmetic teachers »), traduit la satisfaction que les Comanches retirent de cette illusion de pouvoir. La distinction entre fantaisie et réalité semble presque s'effacer pour eux, comme le suggère la juxtaposition « drawing beads, with index fingers » qui pointe vers un entre-deux imaginaire, invitant le lecteur à s'interroger à tout moment sur le degré de fantaisie inhérent au récit. La nouvelle illustre bien le parallèle établi par Schaeffer entre feintise ludique et art de la fiction, notamment littéraire, car c'est bien une activité de fabulation propre au processus d'écriture qui se dessine ici et dans les récits enchâssés de l'ensemble du texte. Pour Schaeffer, « l'univers du 'grand' art et celui des jeux 'futiles' ne s'opposent pas comme deux mondes incompatibles. Au contraire, en l'absence du second, le premier n'existerait pas. » (*Pourquoi la fiction* 18) L'imagination du narrateur lui

permet de se réfugier dans un monde qu'il peut modeler à sa guise et donc largement maîtriser, comme l'écrivain avec sa fiction littéraire. En cela, cet univers est rassurant et permet à l'enfant de trouver ailleurs une place qu'on ne lui donne pas dans le monde réel. Toutefois, Salinger suggère dans cette nouvelle que la frontière entre la rêverie et la réalité est parfois poreuse. En effet, lorsque Gedsudski met à mort l'« Homme riant », le refuge de la fiction dans lequel le narrateur avait pris l'habitude de se retirer se trouve détruit, et l'on peut en percevoir les conséquences dans le monde réel. L'annonce de la mort de son héros a sur le narrateur des répercussions physiques : « I remember my knees were shaking » (73), « I arrived home with my teeth chattering uncontrollably and was told to go straight to bed. » (73) Le traumatisme vécu au niveau fictionnel se traduit de façon tangible dans la vie réelle, comme si l'enfant devait faire face à la mort d'une vraie personne. Et au-delà du deuil de l'« Homme riant », c'est le deuil de tout cet univers fictif, pour lui un refuge, qu'il doit amorcer. La fin de la nouvelle suggère qu'il est temps pour le narrateur de quitter le sanctuaire de l'imagination pour confronter le monde réel et, de manière significative, c'est un élément palpable de ce monde réel qui lui fait comprendre la nécessité de faire le deuil de ses rêveries (et de son enfance). Il aperçoit en effet ce qu'il prend aussitôt pour le masque abandonné de son héros : « A few minutes later, when I stepped out of the Chief's bus, the first thing I chanced to see was a piece of red tissue paper flapping in the wind against the base of a lamppost. It looked like someone's poppy-petal mask. » (73) Difficile ici pour le lecteur de déterminer le degré d'illusion impliqué par le groupe verbal « looked like » et jusqu'à quel point la perception que le narrateur a de la réalité est contaminée par les représentations de son imaginaire.

Dans « Uncle Wiggily in Connecticut », l'imagination est à nouveau présentée comme un sanctuaire permettant d'échapper à un monde extérieur peu accueillant. Souffrant de la profonde désaffection de sa mère à son égard, la petite Ramona s'invente un ami imaginaire qui devient à la fois le compagnon que sa mère n'est pas pour elle et une personne dont elle peut prendre soin comme elle aimerait que l'on prenne soin d'elle. Dans ce cas de figure, l'invasion de la fiction dans la réalité est flagrante puisque ce Jimmy Jimmereeno accompagne la petite fille dans son quotidien : « I get it all day long. Jimmy eats with her. Takes a bath with her. Sleeps with her. She sleeps way over to one side of the bed, so's not to roll over and hurt him. » (27) Si la présence de la créature fictive rend la morne réalité de sa vie plus supportable, elle est aussi un moyen pour l'enfant d'attirer l'attention d'Eloise, sa mère. On remarque ainsi que la décision de Ramona de se débarrasser de son ami imaginaire (renversé par une voiture) intervient juste après le récit que fait la jeune femme de la mort de Walt, le

seul homme qu'elle ait vraiment aimé. Or, en mettant en parallèle les deux personnages, Salinger souligne le recours offert par l'imagination face aux événements difficiles. Alors qu'Eloise n'a jamais pu se remettre de la mort de celui qu'elle aimait et s'est résignée à épouser un homme pour lequel elle ne semble éprouver que du mépris, Ramona s'invente en quelques heures un nouveau compagnon de jeu, Mickey Mickeranno. Comme le souligne François Happe, la petite fille « se protège de la réalité, une réalité qu'elle refuse instinctivement de voir – elle porte des lunettes aux verres très épais. » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 42) Si l'imagination représente pour elle un refuge, sa mère est au contraire prisonnière d'une réalité qu'elle ne parvient pas à dépasser. Le froid qui la contraint à rester à l'intérieur reflète la froideur qui la caractérise, elle et son existence : « Outside, the filthy slush was visibly turning to ice. » (22) Walt était le seul qui savait la faire rire et suite à sa mort elle a été incapable de maintenir ce degré de fantaisie qui la rendait heureuse. Progressivement, Eloise est devenue une femme aigrie et insensible. Aussi ne parvient-elle plus à exprimer un quelconque amour pour sa fille et traite tous ceux qui l'entourent (son mari, sa domestique) avec dédain et agressivité. L'absence d'imagination est pointée du doigt dans la nouvelle comme cause de son malheur, alors qu'il est encore possible pour sa fille de trouver refuge dans un monde imaginaire plus accueillant.

Tout comme « The Laughing Man », « Uncle Wiggily » met donc en scène cette capacité à créer des univers fictionnels comme une qualité propre à l'enfance. Au-delà de la possibilité de rêver éveillé, qui constitue déjà une compétence chère à l'écrivain, les plus jeunes ont surtout la chance de pouvoir se détacher du monde réel lorsque celui-ci ne leur convient pas, pour trouver refuge dans leur imagination. La création de mondes imaginaires correspond dans ce cas à une stratégie de défense que les adultes ne semblent plus capables de mobiliser.

### **Un refus de grandir**

Dans son livre *Le moi et les mécanismes de défense*, la psychanalyste Anna Freud évoque le cas du petit Hans, 5 ans, qui parvient à se débarrasser de son agoraphobie par la production de fantasmes. L'enfant « en vient à s'accommoder de la réalité » (69) non pas grâce à une reconnaissance consciente de son problème, mais parce qu'il « nie la réalité à l'aide de ses fantasmes, la façonne à son gré, suivant ce qu'il veut en faire, et parvient alors seulement à l'accepter. » (69) Ce cas pratique correspond bien à ce que l'on peut observer chez le narrateur de « The Laughing Man » ou chez Ramona, et Anna Freud précise qu'il s'agit d'un processus



tout à fait normal dans l'enfance. Cependant, la question est différente lorsque ce déni de réalité émane d'un adulte. Chez l'enfant, le recours à l'imagination fait office de refuge ou de béquille pour avancer dans le monde réel le temps que la personnalité se construise et que son caractère s'affirme. Chez l'adulte, le déni de réalité est plus problématique et se fait inquiétant, car il indique une incapacité persistante à vivre dans le monde réel. Dès lors, la création répétée d'univers fictionnels s'apparente à une fuite plus qu'à un refuge. Or dans la galerie de personnages de Salinger, on trouve plusieurs jeunes adultes qui se livrent régulièrement à cette pratique.

On peut évidemment penser à nouveau à « The Laughing Man », et plus précisément à John Gedsudski, le Chef du Club des Comanches. On a vu précédemment que l'« Homme riant » est en réalité une projection déformée de lui-même, un rôle qu'il endosse quotidiennement le temps d'une histoire et qui lui permet de devenir quelqu'un d'autre, d'explorer d'autres facettes de son identité et de résoudre certains problèmes auxquels il peut être confronté dans le monde réel. Chez lui, la création d'intrigues rocambolesques et extraordinaires s'apparenterait à une forme de *catharsis* telle que la concevait Aristote pour les spectateurs de théâtre : « la fonction de la *mimèsis* théâtrale est de déplacer les conflits réels vers un niveau purement représentationnel et de les résoudre à ce niveau-là. » (Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* 55) Cependant, dans le cas de Gedsudski, on a le sentiment que l'univers fictionnel dans lequel il trouve refuge ne l'aide pas à gérer les conflits réels, mais simplement à les éviter. Il est difficile de saisir la nature exacte du différend qui l'oppose à sa petite amie Mary puisque leur relation n'est perçue qu'à travers les yeux du narrateur, lui-même encore enfant au moment des faits<sup>41</sup>. Néanmoins, l'une des explications avancées est une grossesse non désirée de la part de la jeune femme, et le refus de Gedsudski de s'investir dans cette nouvelle aventure. Que l'on adhère ou non à cette interprétation, c'est en tout état de cause le refus du jeune homme d'assumer ses responsabilités qui est pointé du doigt. Alors que l'« Homme riant », projection imaginaire du Chef des Comanches, est capable d'affronter toutes les situations, le « vrai » John Gedsudski n'est pas en mesure de faire face à ses obligations d'adulte et privilégie le temps passé en compagnie d'un public d'enfants éternellement admiratifs. Son comportement s'assimile sans doute plus à une tentative de fuite qu'à une stratégie de défense.

Il existe des cas plus ambigus, comme celui du jeune narrateur de « Both Parties Concerned », Billy, dont la gentillesse ne compense pas l'immaturation, au grand désespoir de sa femme Ruthie. Lorsque cette dernière retourne chez ses parents, Billy s'enivre et se réfugie

41 Sur la pluralité des interprétations chez Salinger, voir Chapitre 2, B/1.

dans son imagination pour oublier sa peine. Il se remémore le film *Casablanca* (1942), dans lequel Humphrey Bogart s'alcoolise lui aussi en attendant Ingrid Bergman. Rapidement, il s'imagine conversant avec le pianiste du film, Sam.

Boy, I spent the next four hours sitting in the Louis B. Silverman chair, getting drunk, making believe I was talking to Sam. I kept waiting for Ruthie to come in. Once I got up and went to the front door and yanked it open. Ruthie wasn't there, but I pretended she was. I mean I made believe she was out there.

I yelled, "It's all right ! You can come in, Ruthie !"

Finally, I went back inside the house. I felt like crying, only I didn't of course. Then I went over to the phone and called Ruthie's house. (40)

Le vocabulaire du simulacre (« making believe », « pretended », « made believe ») montre que le narrateur est pleinement conscient du mécanisme à l'œuvre. Dans un premier temps, Billy adopte le comportement d'un enfant en s'échappant dans un univers fictionnel et en se tournant vers la pensée magique pour régler ses problèmes. À première vue, il s'agit d'un personnage qui refuse de grandir et préfère nier la réalité qui l'entoure. Cependant, cette stratégie de repli dans l'imagination semble finalement lui permettre de reprendre les choses en main dans le monde réel. Sans que cela soit vraiment explicité par le narrateur, on observe l'efficacité de ce détour par la fiction puisqu'à la suite de cet épisode, Billy trouve le courage d'appeler sa femme.

On retrouve un comportement similaire chez Holden dans *The Catcher in the Rye*, mais avec des résultats moins probants. On sait que tous les enfants Caulfield développent des mondes imaginaires très riches (Allie était un grand lecteur, D. B. est écrivain, Phoebe écrit des livres tout le temps : « she writes books all the time » [89]) mais c'est évidemment surtout le cas du narrateur. C'est dans son imagination que Holden trouve refuge lorsqu'il est confronté à une situation de conflit. Ainsi, au chapitre 14, après avoir été frappé par Maurice, il se projette en héros d'un film de gangsters :

But I'm crazy. I swear to God I am. About halfway to the bathroom, I sort of started pretending I had a bullet in my guts. Old Maurice had plugged me. Now I was on the way to the bathroom to get a good shot of bourbon or something to steady my nerves and help me *really* go into action. I pictured myself coming out of the goddam bathroom, dressed and all, with my automatic in my pocket, and staggering around a little bit. Then I'd walk downstairs, instead of using the elevator. I'd hold onto the banister and all, with this blood trickling out of the side of my mouth a little at a time. What I'd do, I'd walk down a few floors – holding onto my guts, blood leaking all over the place – and then I'd ring the elevator bell. As soon as old Maurice opened the doors, he'd see me with the automatic in my hand and he'd start screaming at me, in this very high-pitched, yellow-belly voice, to leave him alone. But I'd plug him anyway. Six shots right through his fat hairy belly. Then I'd throw my automatic down the elevator shaft

– after I'd wiped off all the finger prints and all. Then I'd crawl back to my room and call up Jane and have her come over and bandage up my guts. I pictured her holding a cigarette for me to smoke while I was bleeding and all.

The goddam movies. They can ruin you. I'm not kidding. (135-136)

Le brouillage des repères est particulièrement patent dans la projection de Holden. Dans la première partie de la citation, on voit que le narrateur a conscience de se livrer à un acte de feintise, comme en attestent les groupes verbaux « I sort of started pretending » et « I pictured myself ». Néanmoins le prétérit simple (« I was on the way »), associé au past perfect (« Old Maurice had plugged me »), est ici employé pour sa valeur temporelle et non modale, ce qui laisse entrevoir une première forme de confusion entre fabulation et réalité que le jeune homme interprète comme un signe de folie (« But I'm crazy. I swear to God I am. »). L'apparition de l'auxiliaire modal *would* (« I'd walk downstairs », « I'd hold onto the banister », etc.) donne ensuite un nouveau tournant à l'attitude de Holden, plaçant ses projections sous le signe d'un futur proche, potentiellement réalisable, avant qu'il ne le rejette comme l'effet pervers du cinéma (« The goddam movies. They can ruin you. I'm not kidding. »). Le narrateur brouille ainsi les pistes et les termes du contrat de lecture établi avec le lecteur, qu'il prend plaisir à mener où bon lui semble, le perdant dans les divers degrés d'illusion. L'imagination s'apparente ici pour Holden à un sanctuaire où, selon un mécanisme de défense, il peut oublier sa douleur, et surtout son humiliation. Dans son scénario, c'est lui le héros : il triomphe du grand méchant Maurice et obtient les faveurs de Jane. Toutefois, il est d'autres moments où son recours excessif à l'imagination tient plus de l'échappatoire que du refuge. Par exemple, le fait qu'il pense sans cesse à Allie, dont la description relève autant du souvenir que du fantasme, l'empêche de tisser des liens avec ceux qui l'entourent – un comportement que Phoebe lui reproche au chapitre 22. De même, il envisage les relations avec les filles de son âge d'une manière totalement fantasmée et idyllique, et ne parvient par conséquent à concrétiser aucune relation. Même avec Sunny, quand le fantasme devient réalité, Holden est incapable d'agir. En ce sens, son aptitude à s'évader dans des mondes imaginaires ne constitue plus une force mais bien un handicap puisqu'elle l'amène à fuir le monde réel. On remarque qu'il adopte une attitude similaire dans ses fonctions de narrateur et en retire la satisfaction de se jouer du lecteur. Sylvie Mathé évoque à son sujet une « écriture de l'« évasion » » :

Il pratique une écriture fuyante, qui ne dit pas mais qui suggère, une écriture de l'« évasion » et du détournement, qui crée une illusion de réalisme alors même qu'elle élude la réalité. Comme le note Jacques Cabau, « Holden est un schizophrène qui ne décrit que ce qui *n'est pas là* – ce qui est en lui, ce

dont il se souvient. [...] Il décrit avec la plus grande minutie une salle du musée d'Histoire naturelle où il *n'entre pas*. Les canards de Central Park qu'il ne voit jamais sont plus « réels » que la foule de Broadway qu'il côtoie. » (Cabau 300-301) (« De la subversion à la séduction: la rhétorique du discours affectif dans *The Catcher in the Rye* » 49)

Bien sûr, les trois personnages évoqués ici sont de très jeunes adultes, dont la personnalité est encore en pleine construction et qui ont encore tous un pied dans l'enfance. John Gedsudski, Billy et Holden sont tous à une période charnière de leur vie où ils sont encore capables d'utiliser leur imagination à bon escient pour s'évader dans des réalités alternatives, une qualité louée par l'écrivain qu'est Salinger. En revanche, si l'on y regarde de plus près, ce repli dans l'imaginaire correspond également à un refus de faire face à une réalité jugée trop difficile, et plus précisément un refus de grandir et d'assumer leurs responsabilités.

### **Les soldats**

Une autre catégorie de personnages a fréquemment recours à l'imagination chez Salinger : les soldats. Ceux-ci ne cherchent pas tant à fuir leurs responsabilités qu'à se protéger d'un environnement anxiogène et mortifère. Ainsi, dans « *This Sandwich Has No Mayonnaise* », le narrateur Vincent Caulfield se livre à une vaine tentative de négation de la réalité afin de se distancier de la situation dans laquelle il se trouve (assis dans un camion en compagnie de trente-trois soldats, il doit leur annoncer que seuls trente d'entre eux pourront se rendre à la soirée dansante dont ils rêvent tous) :

I've got to stop thinking about it. Think of something pleasant. Vincent old troll. Think about this truck. Make believe this is not the darkest, wettest, most miserable Army truck you have ever ridden in. This truck, you've got to tell yourself, is full of roses and blondes and vitamins. This here is a real pretty truck. This is a swell truck. You were lucky to get this job tonight. (76)

On note de nouveau une progression dans le processus de simulation. Les tournures impératives « Think » et « Make believe » initialement employées, accompagnées de l'expression de l'obligation « you've got to tell yourself », laissent place à l'affirmation comprise dans « This here is » et « This is ». Le jeune homme cherche ainsi à se persuader de l'efficacité de l'auto-persuasion, qui culmine dans le constat final : « You were lucky to get this job tonight. » Le recours à l'invention s'opère ici de manière parfaitement consciente, mais ce n'est pas nécessairement le cas dans l'ensemble de la nouvelle. Un peu plus tôt, on peut lire : « The character in the front of the truck yells at me again. » (76) L'emploi du terme « character » plutôt que « man » ou « soldat » laisse entrevoir un sentiment de déréalisation

chez le narrateur, comme s'il assistait à la scène en tant que spectateur, conséquence du stress intense auquel il est soumis. À d'autres moments, c'est en s'évadant dans ses souvenirs que Vincent tente de nier une réalité qu'il n'est pas prêt à accepter – notamment la disparition de son frère Holden. Ici, il se remémore une journée à la foire avec Phoebe et Holden :

And then we came out of the building and there was Holden, with Hart and Kirky Morris. He had my terry-cloth shirt on. No coat. He came over and asked Phoebe for her autograph and she socked him in the stomach, happy to see him, happy he was her brother. Then he said to me, *Let's get out of this educational junk. Let's go on one of the rides or something. I can't stand this stuff...* And now they're trying to tell me he's missing. Missing. Who's missing? Not him. He's at the World's Fair. I know just where to find him. I know exactly where he is. Phoebe knows, too. She would know in a minute. What is this missing, missing, missing stuff? (79)

Par la simple évocation de ses souvenirs, Vincent essaye de se convaincre que Holden est bien vivant. La citation directe des propos de Holden et l'usage du présent simple participent de cette volonté de recréer sa présence, tout comme le procédé d'accumulation, par répétition ou prolongement, « He's at the World Fair. I know just where to find him. I know exactly where he is. Phoebe knows, too. She would know in a minute. », sert le narrateur dans cette nouvelle tentative d'auto-persuasion. Pourtant, la méthode ne semble pas fonctionner pour le jeune soldat qui se voit inlassablement assailli par la question emplies d'angoisse : « What is this missing, missing, missing stuff? » À la fin de la nouvelle il en vient même à s'adresser imaginativement à son frère (comme Holden s'adressera à Allie dans *Catcher*) :

Where are you Holden? Never mind the Missing stuff. Stop playing around. Show up. Show up somewhere. Hear me? It's simply because I remember everything. I can't forget anything that's good, that's why. So listen. Just go up to somebody, some officer or some G.I., and tell them you're Here – not Missing, not dead, not anything but Here. Stop kidding around. Stop letting people think you're Missing. Stop wearing my robe to the beach. Stop taking the shots on my side of the court. Stop whistling. Sit up to the table... (82)

Dans cet environnement anxiogène, le narrateur trouve quelque réconfort en se raccrochant aux souvenirs d'instantanés familiers qu'il convoque pour combler le vide laissé par la disparition de Holden. On observe en outre une confusion entre passé et présent, entre souvenirs et désirs, qui brouille la limite entre illusion et réalité et témoigne de l'instabilité émotionnelle du soldat.

L'instabilité psychologique liée à la confusion entre univers fictif et univers réel est de nouveau abordée à travers le personnage de Lewis Gardner dans « The Magic Foxhole ». L'intrigue de cette nouvelle inédite, écrite en 1944 et conservée à la bibliothèque de l'Université de Princeton, se déroule en France, juste après le Débarquement de Normandie.

Le narrateur, Garrity, est un soldat chargé de remplir et de transporter des bidons d'essence car, suite à une blessure sur le champ de bataille, il ne peut plus combattre. Il raconte à un auto-stoppeur l'histoire de son camarade Lewis Gardner, dont il fait le portrait dans la première moitié de la nouvelle, avant de faire le récit de la descente de Lewis dans la folie. Il raconte ainsi comment leur régiment était stationné à côté d'un marais surnommé le « Widow Maker Swamp », de l'autre côté duquel se trouvaient les Allemands – endroit particulièrement dangereux dont peu de soldats sont revenus. Garrity explique que le problème était qu'à cet endroit les tranchées étaient trop éloignées les unes des autres et qu'il était donc difficile de s'y réfugier à temps. Un jour, Gardner aurait dit à Garrity que la tranchée dans laquelle il s'était précipité abritait déjà un homme, muni d'un casque étrange avec un micro et des écouteurs pour recevoir des ordres, et d'une arme très efficace. La fois suivante, Lewis lui explique qu'il a revu cet homme, âgé d'une vingtaine d'années : il s'agit en fait de son propre fils, Earl, qu'il aura trois ans après la guerre. La tenue de Earl est une tenue de combat car il est soldat et participe à la Troisième Guerre mondiale. Parce qu'il ne veut pas que son fils subisse cette situation, Gardner décide de le tuer lors de leur prochaine rencontre. Dans un premier temps, Garrity est persuadé que son camarade est devenu fou, mais il se souvient ensuite de son oncle Pat qui pouvait communiquer avec son frère décédé lorsqu'il se trouvait sur le pont de Belfast. Il commence alors à « croire » Gardner, et décide de l'empêcher de tuer Earl au combat suivant, mais en essayant de rejoindre sa tranchée, il est blessé et se réveille à l'hôpital. Une fois sur pieds, il rend visite à Gardner à l'hôpital et lui demande s'il a fini par tuer Earl. Le soldat, debout immobile dans le sable, pouvant à peine parler et clignant sans cesse des yeux lui répond que non, car son fils *voulait* être là.

Dans cette nouvelle, on assiste à un traitement tout à fait différent des vertus de l'imagination pour les soldats. Alors que dans le cas de Vincent Caulfield il s'agit d'un mécanisme de défense pleinement conscient, le monde imaginaire créé par Lewis Gardner relève de la folie. Victime du stress du combattant (*battle fatigue*), le soldat façonne la réalité à sa guise afin de trouver refuge dans des pensées rassurantes. Alors que le narrateur de « This Sandwich » se réfugie dans des souvenirs passés, Gardner se projette dans le futur en imaginant le fils qu'il n'aura probablement jamais puisqu'il risque de mourir au front. Le fait que Garrity finisse par croire à son histoire de tranchée magique montre que lui-même souffre du stress du combattant, bien qu'à une échelle moindre. Avec « For Esmé », « The Magic Foxhole » est sans doute la nouvelle de Salinger qui traite le plus en détails le thème du stress post-traumatique : elle met en évidence la perte de repères qu'il entraîne chez les soldats, pour qui le refuge dans des mondes imaginaires s'impose parfois comme seule façon de survivre,

en niant la réalité. Bien sûr, l'auteur pousse ici la question des mondes imaginaires jusqu'à des proportions extrêmes qui rejoignent la folie, mais la majorité de ses personnages n'atteignent jamais ce point de non-retour. Pour un certain nombre d'entre eux, un autre moyen de s'évader dans des univers différents est tout simplement la lecture.

## **b. La fiction littéraire**

On a vu précédemment que Jean-Marie Schaeffer démontre dans son essai intitulé *Pourquoi la fiction ?* que la feintise ludique du petit enfant n'est qu'un préambule à la pratique fictionnelle de l'adulte, puisque « les moyens de la fiction sont empruntés à la feintise. » (147) Pour le lecteur comme pour l'écrivain, il y a une dimension ludique particulièrement attractive dans la fiction littéraire, qui fait que certains risquent de se prendre un peu trop au « jeu », pour reprendre l'angle d'approche de Michel Picard. Dès lors, celui qui se perd dans le jeu est considéré comme un déserteur qui abandonne derrière lui la réalité pour se réfugier dans des univers fictionnels :

Un malaise moral, mais aussi une défiance de bon sens se manifestent fréquemment à l'égard de ce qui peut apparaître comme une fuite. Le fait est que le joueur, le lecteur désinvestissent le monde extérieur, qu'une inévitable mise en veilleuse de la secondarité accompagne et soutient un processus régressif patent – condition nécessaire à l'efficacité profonde du jeu. (*La lecture comme jeu* 46)

Malgré tout, l'acte de lecture est toujours présenté sous un jour favorable chez Salinger, et en particulier comme un moyen pour les personnages d'exercer leur imagination. Nombre d'entre eux sont d'ailleurs de grands lecteurs. La littérature est souvent présentée d'abord comme un refuge, un moyen d'évasion, comme par exemple dans « Last Day of the Last Furlough » :

At the moment, the sergeant was at the studio of Mihailov, the painter, with Anna Karenina and Count Vronsky. A few minutes ago he had stood with Father Zossima and Alyosha Karamazov on the portico below the monastery. An hour ago he had crossed the great sad lawns belonging to Jay Gatsby, born James Gatz. Now the sergeant tried to go through Mihailov's studio quickly, to make time to stop at the corner of Fifth and 46<sup>th</sup> Street. He and a big cop named Bill Collins were expecting a girl named Edith Dole to drive by... There were so many people the sergeant wanted to see again, so many places worth – (48)

Babe Gladwaller sait qu'il va partir au front le lendemain et espère donc revoir tous ceux qu'il aime avant son départ. Or, le groupe de « tous ceux qu'il aime » inclut sa mère, son père et sa sœur, mais aussi les personnages de divers romans (ici, *Anna Karenina*, *Les Frères Karamazov*, *The Great Gatsby* et une nouvelle de Ring Lardner intitulée « There Are

Smiles », qui sera aussi mentionnée par Holden dans *The Catcher in the Rye*). Le caractère intense de sa lecture montre que les personnages de romans peuvent se révéler aussi importants, voire plus, que les personnes réelles. La littérature permet à Babe Gladwaller de tromper sa peur du départ, comme elle permet à Allie de tromper l'ennui sur le terrain de baseball dans *Catcher*.

Au-delà d'un simple moyen d'évasion, la littérature fonctionne aussi comme une voie d'accès à l'autre, opportunité sans égal d'aller à la rencontre de son prochain et d'apprendre à le connaître<sup>42</sup>. Holden, qui déclare sous forme oxymorique « I'm quite illiterate, but I read a lot. » (*Catcher* 24), cite pêle-mêle William Shakespeare, Charles Dickens, Ring Lardner, Somerset Maugham, Ernest Hemingway, Emily Dickinson ou encore Francis Scott Fitzgerald. En dépit de ce qu'il déclare, il est donc un lecteur relativement confirmé pour son âge, allant même jusqu'à relire certains passages de romans qui l'ont particulièrement touché. Surtout, il apparaît comme un lecteur passionné, qui recherche dans la lecture ce qu'il ne parvient pas à trouver dans la vie quotidienne. On sent que lorsque Holden ouvre un roman, c'est une forme d'intimité qu'il recherche, que ce soit avec les personnages ou avec l'auteur lui-même. Ainsi suggère-t-il à sa manière que certains écrivains ont le talent de mieux nous comprendre, de mieux nous parler que les gens qui nous entourent : « What really knocks me out is a book that, when you're all done reading it, you wish the author that wrote it was a terrific friend of yours and you could call him up on the phone whenever you felt like it. » (25) L'empathie exacerbée dont Holden se montre capable, qui fait de lui un personnage à la fois fragile et attachant par l'intérêt qu'il porte aux autres, s'explique en partie par sa pratique régulière de la lecture. En outre, il est évident que l'accès à l'autre qu'offre la littérature ne reste pas sans effet pour le lecteur lui-même, comme le rappelle Vincent Jouve dans *La lecture*, en faisant appel à Paul Ricœur :

La lecture, en amenant le lecteur à intégrer la vision du texte à sa propre vision, n'est donc en rien une attitude passive.

Le lecteur va retirer de son rapport à l'œuvre, non seulement un « sens », mais aussi une « signification ». Ces deux niveaux de compréhension sont ainsi définis par Paul Ricœur : le sens

42 Les vertus de la lecture à ce sujet ont récemment été prouvées de manière scientifique. Keith Oatley, professeur au *Department of Applied Psychology and Human Development* de l'Université de Toronto, explique : « Fiction is the simulation of selves in interaction. People who read it improve their understanding of others. This effect is especially marked with literary fiction, which also enables people to change themselves. These effects are due partly to the process of engagement in stories, which includes making inferences and becoming emotionally involved, and partly to the contents of fiction, which include complex characters and circumstances that we might not encounter in daily life. Fiction can be thought of as a form of consciousness of selves and others that can be passed from an author to a reader or spectator, and can be internalized to augment everyday cognition. » (618)



renvoie au déchiffrement opéré pendant la lecture, tandis que la signification, c'est ce qui va changer, grâce à ce sens, dans l'existence du sujet. En d'autres termes, il y a, d'un côté, la simple compréhension du texte et, de l'autre, la façon dont chaque lecteur réagit personnellement à cette compréhension. La signification, c'est « le moment de la reprise du sens par le lecteur, de son effectuation dans l'existence » (*Le Conflit des interprétations* 389). (96-97)

La lecture du roman de Somerset Maugham *Of Human Bondage*, dont le personnage principal Philip Carey partage de nombreuses caractéristiques avec Holden (l'expérience de l'internat, la perte d'un frère plus jeune, des parents soucieux de l'envoyer dans une université prestigieuse et, bien sûr, une passion pour la lecture) permet ainsi au héros de Salinger d'apprendre de son expérience et d'effectuer un retour sur lui-même pour mieux faire face aux difficultés qu'il rencontre. Lorsque la littérature offre au lecteur des possibilités de réinvestissement dans le monde réel, elle ne peut plus être considérée comme un simple refuge (elle ne l'est en tout cas que de manière temporaire, pour mieux repartir ensuite), ni être taxée de stratégie d'évitement ou de fuite. Marielle Macé l'affirme clairement dans son ouvrage *Façons de lire, manières d'être* : « La lecture n'est pas une activité séparée, qui serait uniquement en concurrence avec la vie ; c'est l'une de ces conduites par lesquelles, quotidiennement, nous donnons une forme, une saveur et même un style à notre existence. » (10)

En revanche, s'il loue dans son œuvre les bénéfiques de la lecture, Salinger y critique le cinéma, et à plusieurs reprises. Face à la fiction littéraire comme moteur de l'imagination, le cinéma est présenté comme un frein à la pratique imaginative. C'est notamment par la voix de Holden que sont émises ces réserves vis-à-vis de cet art dont Salinger est par ailleurs, étonnamment, grand amateur. Lorsque, au chapitre 14, le garçon se réfugie dans son imaginaire après avoir été frappé par Maurice, il accuse le cinéma de s'être insinué dans son esprit, puisque c'est un scénario typiquement hollywoodien qu'il invente à cette occasion. Il est d'ailleurs très sévère à l'égard d'Hollywood et de ses admirateurs, la capitale du cinéma étant fréquemment associée à la corruption, qu'elle soit morale ou financière. En outre, Holden confesse ne pas non plus parvenir à apprécier le théâtre. Il raconte par exemple que son frère D. B. l'avait emmené voir *Hamlet* mais qu'il préférerait lire la pièce : « What I'll have to do is, I'll have to read that play. The trouble with me is, I always have to read that stuff by myself. If an actor acts it out I hardly listen. I keep worrying about whether he's going to do something phony every minute. » (153) Parce que les acteurs peuvent aisément faire de fausses notes, ou fausser l'interprétation du spectateur, le narrateur de *Catcher* préfère s'en remettre à sa propre imagination. Le cinéma et le théâtre sont des arts de la représentation qui ne laissent pas assez de place au spectateur, quand le lecteur dispose de plus de latitude et participe directement à la création des univers fictionnels qu'il découvre.

Déjà dans « Elaine » (1945), Salinger critique vivement le monde d'Hollywood. Le personnage éponyme est une jeune fille simple d'esprit qui s'évade de la réalité pour se perdre dans un monde de rêve, celui des stars du grand écran :

The summer following her graduation from elementary school Elaine chiefly spent attending the movies with her mother, and listening to afternoon dramatic serials on the little, faulty-toned radio in their living room. She had no girl friends of her own age, and she knew no boys. [...]

So Elaine went through July and August of the summer of her graduation from elementary school, living in a Hollywood and radio-promoted world peopled with star newspaper reporters, crackerjack young city editors, [...]. Everybody in Elaine's world combed his hair beautifully, or had it tousled attractively by an expensive makeup man. (69)

La fin de la nouvelle se dessine comme un contre-pied aux *happy ends* hollywoodiens lorsque la mère d'Elaine crée un scandale et ruine le mariage de la jeune fille. Or, cette dernière ne semble pas se rendre compte de ce qui lui arrive, n'évalue pas l'importance des événements et se contente de suivre sa mère en saluant gentiment son fiancé. Très vite, elle oublie ce qui s'est passé lorsque sa grand-mère lui annonce qu'un film avec Henry Fonda est à l'affiche (« 'Ooh, I like him,' said Elaine, skipping ecstatically. » [75]). Avec le personnage de Elaine, qui vit en permanence dans un film, Salinger s'emploie à dénoncer les dangers du cinéma, en réalité très similaires à ceux de la littérature. Si la lecture apparaît chez lui comme une pratique plus noble parce qu'elle engage davantage la participation du lecteur dans la création d'univers fictionnels, les deux formes d'art font courir le risque à celui qui s'y plonge de le happer – risque qui se retrouve à vrai dire dans la pratique de l'écriture, et plus particulièrement chez Salinger. On s'intéressera ainsi dans le reste de ce chapitre au rapport que l'écrivain entretient avec ses personnages et à la dimension obsessionnelle de son écriture. On interrogera la dimension de quête que l'écriture semble parfois revêtir, au fil des reprises, corrections et révisions qui se multiplient avant d'aboutir à la version finale d'un personnage. La volonté marquée dans l'œuvre d'y créer un univers complet et abouti, tel celui de la famille Glass dans la deuxième partie de la carrière de Salinger, participe aussi de cette dimension quasi mystique. Absorbé dans pareille entreprise, l'auteur semble s'être peu à peu enfermé dans le monde fictionnel qu'il a créé, l'écriture prenant alors des allures de fuite. Dans *Dream Catcher : A Memoir*, sa fille Margaret assure que son père avait souvent du mal à vivre dans le monde réel et lui préférerait de loin le monde de la fiction : « Fiction, other worlds, other realities, were, for my father, far more real than living flora and fauna, flesh and blood. » (xii) Dans le documentaire de Shane Salerno sorti en 2013, Leila Hadley Luce déclare quant à elle : « He was the only writer I ever knew who talked about his characters as

if they were real people. And it was very strange this thing : because he made them real in his stories, they became real to him. » S'il s'agit là d'une affirmation pouvant paraître exagérée, participant à la création d'un « mythe Salinger », les extraits de la correspondance consultés aux archives de l'Université de Princeton montrent effectivement une réelle tendresse de l'auteur envers ses personnages, dont il parle parfois comme de vraies personnes (c'est le cas notamment pour Lois Tagget et Elaine Cooney). Dans les pages qui suivent, on s'efforcera de mettre de côté le « personnage de Salinger » (sur lequel nous reviendrons plus tard), pour nous pencher de manière rigoureuse sur son travail d'écriture afin d'en mettre en lumière les processus, et de préciser la nature des relations qu'il entretient avec les personnages-clefs de son univers fictif.

## 2. Caulfield et Gladwaller : reprises, transpositions, évolutions

L'œuvre de Salinger, bien que peu abondante, est marquée par la récurrence de certains thèmes, personnages ou images qui semblent témoigner à la fois de la dimension personnelle et affective prononcée de son écriture et d'une volonté d'ordonnance, comme si l'on pouvait discerner chez l'auteur une aspiration à créer un univers complet, entièrement pensé et maîtrisé. Trois familles notamment, les Caulfield, les Gladwaller et les Glass, occupent le devant de la scène dans bon nombre de nouvelles et dans *Catcher*. Qui plus est, au sein de ces familles, certains personnages se ressemblent, se font écho, comme si l'auteur cherchait à tâtons, jusqu'à obtenir une version satisfaisante de ses créations littéraires (c'est à dessein qu'on se garde d'employer ici le terme « définitif »). Bien sûr, il n'y a rien là d'original. François Mauriac l'explique avec beaucoup de discernement dans *Le romancier et ses personnages* :

Avouons-le, pourtant, le romancier souffre parfois de découvrir que c'est, en effet, toujours le même livre qu'il cherche à écrire et que tous ceux qu'il a déjà composés ne sont que les ébauches d'une œuvre qu'il s'efforce de réaliser sans y atteindre jamais. Ce n'est pas de renouvellement qu'il s'agit pour lui, mais, au contraire, de patience pour recommencer indéfiniment, jusqu'au jour où peut-être, enfin, il aura l'espérance d'avoir atteint ce qu'il s'obstinait à poursuivre depuis ses débuts. (141)

De toute évidence, il y a dans la conception de Mauriac quelque chose qui tient de l'obsession. Or c'est justement cette dimension obsessionnelle de l'écriture de Salinger qui retiendra ici notre attention. Le terme-même d'obsession est imprégné d'une connotation péjorative, car que ce soit étymologiquement ou dans son acception actuelle, il implique une notion d'envahissement et de débordement, le sujet subissant l'action<sup>43</sup>. Pourtant, si l'obsession s'impose au sujet malgré lui, on peut aussi voir dans le travail de Salinger une volonté de garder une forme de maîtrise, qui s'illustre dans une écriture que l'on qualifiera d'« obsessionnelle », faite de reprises, de corrections et de révisions. L'entreprise de l'auteur s'apparente ainsi à une quête tendant vers une domestication totale de son écriture, rigoureuse et travaillée<sup>44</sup>. En s'intéressant aux nouvelles et au roman qui mettent en scène les familles

43 Du latin *obsessio*, le terme désignait dans un premier temps un siège militaire, avant de revêtir un sens moral et figuré au xvii<sup>e</sup> siècle : « état d'une personne obsédée par un démon » (P. Crespet, *Deux livres de la hayne de Sathan*, 1590, page de titre). Depuis le xix<sup>e</sup> siècle le terme est également associé à une névrose dans le champ médical et le Larousse le définit actuellement comme suit : « Idée répétitive et menaçante, s'imposant de façon incoercible à la conscience du sujet, bien que celui-ci en reconnaisse le caractère irrationnel. »

44 Nous sommes évidemment consciente que la grande majorité des écrivains travaille de manière rigoureuse et il n'est pas question de nous laisser séduire par le mythe de l'écrivain dont le talent inné relèverait du génie et le dispenserait d'une exécution minutieuse. Notre propos est simplement d'insister sur cette dimension du travail de

Caulfield et Gladwaller, on discerne déjà l'obsession de Salinger pour certains personnages et thématiques et on s'aperçoit rétrospectivement qu'il s'agissait là d'un prélude à ce qui constituerait ensuite sa création la plus ambitieuse : la saga de la famille Glass.

Dans un premier temps, il apparaît nécessaire de procéder à un travail de synthèse en mettant en perspective toutes les nouvelles consacrées aux Caulfield et aux Gladwaller, jusqu'au roman *Catcher*, afin de faire émerger l'existence d'un réseau de personnages dont les relations et la personnalité s'étoffent au fil du temps. Cette démarche pose néanmoins un certain nombre de questions sur la composition du corpus de ce travail. En effet, on mettra sur le même plan *Catcher*, des nouvelles publiées dans des magazines entre 1944 et 1946 et que l'auteur n'a jamais souhaité publier sous forme de recueil, et enfin deux nouvelles jamais publiées que nous avons pu consulter à la bibliothèque de l'Université de Princeton. Il paraît important de souligner dès à présent que ces différents textes ne peuvent jouir du même statut, et c'est un point que l'on abordera en détail en temps voulu<sup>45</sup>. Cependant, dans le cadre d'une réflexion sur la dimension obsessionnelle de l'écriture de Salinger, il semblait légitime et nécessaire de se saisir de tout texte susceptible d'élargir et d'éclairer le réseau de l'univers des familles Caulfield et Gladwaller. En considérant le roman ayant Holden Caulfield pour personnage principal comme l'issue d'un long travail sur les personnages, l'aboutissement d'une première quête littéraire dans la carrière de Salinger, on ne s'intéressera pas tant, dans les nouvelles précédentes, au texte comme objet fini qu'au processus de création littéraire. On s'appuiera pour cela sur la critique génétique<sup>46</sup>, en étudiant notamment en détail les similitudes et les évolutions entre « I'm Crazy » et « Slight Rebellion Off Madison » et *Catcher*, puisque le roman reprend en substance la diégèse de ces deux nouvelles.

### **a. Les prémices : création des familles Caulfield et Gladwaller**

Un simple coup d'œil à la bibliographie de Salinger entre 1942 et 1946 révèle l'importance prise par les Caulfield et les Gladwaller dans son univers fictionnel. Sur les treize nouvelles publiées dans divers magazines au cours de cette période, six mettent en scène différents membres de ces deux familles et au moins une autre présente un personnage dont la

Salinger qui caractérise son œuvre autant que l'écriture fulgurante de Jack Kerouac peut caractériser un roman comme *On the Road*.

45 Voir plus bas : c) Manuscrits, éditions pirates : Quel statut pour les premières nouvelles, quelle expérience pour le lecteur ?

46 Pour Pierre-Marc de Biasi, cofondateur des recherches en critique génétique à l'ITEM, la critique génétique déplace « l'interrogation critique de l'auteur vers l'écrivain, de l'écrit vers l'écriture, de la structure vers les processus, de l'œuvre vers sa genèse. » (9)

voix ressemble indéniablement à celle de Holden Caulfield. Parmi les cinq nouvelles non publiées consultées à Princeton, deux portent également sur la famille Caulfield. Ce qui frappe lorsque l'on choisit de s'intéresser à ces textes comme un tout – démarche qui ne va pas de soi dans la mesure où ils ont été publiés dans des revues différentes – c'est la cohérence qui les unit, du moins dans un premier temps. On peut en réalité distinguer deux grandes périodes : l'une dont le personnage principal serait Vincent Caulfield et dont les histoires suivies ont une réelle consistance, l'autre où c'est Holden Caulfield qui rejoint le devant de la scène et qui est l'occasion pour l'auteur de nouveaux tâtonnements, et de changements dans la généalogie de la famille.

On trouve dans ces nouvelles une cohérence des lieux : les Caulfield et les Gladwaller habitent New York et les premiers ont une maison de campagne à Cape Cod, mentionnée dans « This Sandwich Has No Mayonnaise » (Octobre 1945) et dans « The Ocean Full of Bowling Balls » (1945). De manière plus significative, Vincent évoque déjà dans « This Sandwich » l'école de son frère, « Pentey Preparatory School », allant jusqu'à citer le slogan de la brochure de l'école, « You send us the Boy. We'll mold the Man » (78), repris et transformé six ans plus tard dans *Catcher* en « Since 1888 we have been molding boys into splendid, clear-thinking young men. » (4) Mais c'est surtout le jeu de reprise et de réapparition des personnages d'une nouvelle à l'autre qui montre que Salinger avait une vue d'ensemble précise de la famille Caulfield, Vincent Caulfield en son centre<sup>47</sup>. Trois nouvelles publiées entre 1944 et 1945 portent sur son expérience de soldat : « Last Day of the Last Furlough » (juillet 1944) relate la soirée qu'il passe avec Babe Gladwaller avant leur départ pour l'Europe le lendemain, « This Sandwich » porte sur la solitude qu'il éprouve au milieu des autres soldats et sa difficulté à assumer son rôle de Sergent ; enfin on apprend sa mort au front dans « The Stranger » (décembre 1945). Les nouvelles non publiées « The Last and Best of the Peter Pans » (1942) et « The Ocean Full of Bowling Balls » (1945) s'intéressent davantage à ses relations avec les autres membres de sa famille et à son métier d'écrivain. Son ex-petite amie, Helen Beebers, est également mentionnée dans toutes ces nouvelles à l'exception de « This Sandwich ». Mises bout à bout, elles nous offrent un portrait relativement complet du personnage de Vincent Caulfield qui suggère que l'auteur en avait une idée assez nette. Certaines caractéristiques partagées par l'auteur et son personnage (âge, profession, expérience militaire), ainsi que le fait que Vincent soit le narrateur de trois des cinq nouvelles évoquées, laissent à penser que Salinger s'y est attaché car il représentait une partie de lui-même<sup>48</sup>. Parce

47 Pour une vision globale, se reporter à l'annexe 1.

48 À ce sujet, voir Chapitre 1, A/1.

que son personnage est aussi prétexte à une réflexion sur le métier d'écrivain, il constitue également un prélude à celui de Buddy Glass, narrateur des derniers textes publiés par l'auteur.

On peut en réalité supposer que l'écrivain avait une vision distincte de l'ensemble de la famille Caulfield, et ce dès l'écriture de la première nouvelle en 1942. En effet, les personnages de Phoebe et de Kenneth y apparaissent déjà et y jouent leurs rôles définitifs : la petite sœur innocente, emblème de vie, et le petit frère mort, emblème de l'innocence injustement fauchée. Kenneth (qui devient Allie dans *Catcher*) apparaît dans trois ou quatre nouvelles<sup>49</sup>, toujours sous la forme de cette présence qui hante les personnages, y compris dans « Ocean » où Vincent fait le récit de sa mort. Le personnage de Phoebe réapparaît quant à lui dans toutes les histoires suivantes jusqu'à « Ocean », à l'exception de « The Stranger ». Si son rôle n'est que très peu développé, elle représente néanmoins l'innocence, contrepoids à la folie d'un monde en guerre. Surtout, le duo mettant en scène un jeune homme et sa petite sœur (qui sera l'un des points forts du roman) est principalement incarné à cette période par Babe et Mattie Gladwaller, miroir de Vincent et Phoebe, puis de Holden et Phoebe à partir de la fin de l'année 1945. Alors que dans sa biographie de Salinger, Warren French considère que Babe Gladwaller est une sorte de croisement entre Holden et Buddy Glass<sup>50</sup>, on peut voir en lui un double de Vincent autant qu'une préfiguration du Holden du roman. Pour commencer, il partage avec Vincent une caractéristique majeure : il est défini avant tout comme un jeune soldat. Son âge (24 ans) le rapproche également plus de lui (29 ans) que de Holden (19 ans, et donc encore immature). Surtout, les deux hommes partagent une passion pour la littérature (ce qui n'est pas le cas de Holden dans les premières nouvelles), et vivent des expériences similaires : tous deux cherchent à s'évader du champ de bataille et à protéger leur santé mentale en se remémorant les bons moments passés avec leur famille. Mais il est vrai que Babe se rapproche plus d'un Holden dans la relation qu'il entretient avec sa petite sœur Mattie, symbole pour lui de l'innocence à protéger. Cette thématique est développée dans « Last Day », « A Boy in France » (mars 1945), mais aussi dans « The Stranger », avec cette scène qui vient clore la nouvelle et rappelle indubitablement une autre image de *Catcher* : « With her feet together she made the little jump from the curb to the street surface, then back again. Why was it such a beautiful thing to see? » (88) Comme Holden s'émerveillant devant l'innocence du petit garçon qui chantonne en marchant à côté du trottoir, Babe est touché par

49 Dans « This Sandwich », une incertitude demeure sur l'identité de « Red » : ce surnom désigne la mère de Vincent, Mary Moriarity, dans « The Last and Best », mais il est aussi utilisé pour Kenneth dans « Ocean ».

50 « He is a kind of cross between Holden Caulfield and Buddy Glass. » (French 60)

la simplicité de l'attitude de sa sœur, dont la candeur a sur lui un effet apaisant.

D'autres vignettes ou images marquantes de ces nouvelles de jeunesse réapparaissent dans le roman de 1951. Par exemple, « *The Last and Best* » contient déjà une référence aux enfants risquant de tomber de la falaise, lorsque Vincent accuse sa mère d'être « all heart and instinct and no brains », le genre de personne qui, voyant un enfant sur le point de tomber d'une falaise, enverrait un homme sans jambes pour l'attraper à temps. Si la signification définitive de la métaphore ne prend forme que dans *Catcher*, il n'en reste pas moins que l'image était déjà présente dans l'esprit de Salinger. Plus frappant encore, la manière de dépeindre les cheveux roux de Kenneth/Allie Caulfield semble avoir été évidente pour lui dès 1945. On peut ainsi lire dans « *Ocean* » :

He had straight new penny-red hair, after my mother, which he parted on the left side and combed unwetted. He never wore a hat and you could identify him at great distances. One afternoon at the club when I was teeing off with Helen Beebers, just as I pressed my pin and ball into the hard, winter-rules ground and was getting into my stance, I felt certain that if I turned around I would see Kenneth. Confidently I turned around. Sixty yards or so away, behind the high wire fence, he was sitting on the bicycle, watching us. He had that kind of red hair. (1)

Dans *Catcher*, le narrateur décrit une scène parfaitement similaire :

I'll tell you what kind of red hair he had. I started playing golf when I was only ten years old. I remember once, the summer I was around twelve, teeing off and all, and having a hunch that if I turned around all of a sudden, I'd see Allie. So I did, and sure enough, he was sitting on his bike outside the fence – there was this fence that went all around the course – and he was sitting there, about a hundred and fifty yards behind me, watching me tee off. That's the kind of red hair he had. (50)

Toujours dans « *Ocean* », Kenneth raconte à Vincent la stratégie que sa petite amie Helen Beebers a adopté lors d'une partie de dames :

« No kidding, Vincent. You oughtta marry her. I played checkers with her once. You know what she did with her kings? »

« What'd she do with her kings? »

« She kept them all in the back row so I wouldn't take them. She didn't want to use them at all. Boy, that's a good kind of girl, Vincent! » (7)

Dans le roman, cette image de Jane Gallagher refusant d'avancer ses dames a depuis longtemps été interprétée comme une volonté de se protéger face à un beau-père que l'on soupçonne d'avoir un comportement déplacé envers la jeune fille. Dans la nouvelle, la métaphore n'est pas expliquée mais l'attitude de Helen semble être pour Kenneth un gage de



sa gentillesse et une bonne raison pour Vincent de l'épouser.

L'obsession se joue donc bien à plusieurs niveaux chez Salinger. D'une part, l'écrivain semble obnubilé par toute une série de personnages qu'il reprend dans un réseau qui reste cohérent d'une histoire à l'autre, comme s'il cherchait à créer un univers complet occupant une place à part dans son œuvre. Nous le verrons, les Caulfield et les Gladwaller sont en cela annonciateurs de la famille Glass qui finira par occuper l'ensemble de ses textes. On constate par ailleurs dans cette première période une certaine porosité entre les personnages qui montre un autre versant de l'obsession de Salinger : la tentation d'écrire finalement toujours sur la même chose. On voit surtout que dans cette première période d'écriture, l'écrivain reste obsédé par la guerre, ce qui explique son choix de mettre Vincent Caulfield au centre de la famille. À partir de la fin de l'année 1945, on observe néanmoins un changement de focalisation avec l'arrivée en fanfare du petit frère turbulent, Holden Caulfield.

#### **b. De « Slight Rebellion Off Madison » à *The Catcher in the Rye* : évolution du personnage de Holden Caulfield**

Alors que la composition de la famille Caulfield semblait bien arrêtée dans l'esprit de l'écrivain, le changement de focalisation de Vincent à Holden entraîne quelques remaniements et donne lieu à de nouvelles hésitations. Le plus important tient sans doute à la décision de Salinger de conserver le personnage de Vincent, qui n'apparaît pas dans les deux nouvelles publiées à la fin de l'année 1945 mais revient dans le roman. Holden précise que son frère a combattu pendant la Seconde Guerre mondiale, mais contrairement à ce que l'on trouve dans l'intrigue de « The Stranger », il n'y a pas perdu la vie. Salinger prête ensuite une attention toute particulière à Phoebe, dont le personnage était assez peu développé dans les premières nouvelles, puisque c'est Mattie Gladwaller qui incarnait à sa place la figure de l'enfant innocente et détentrice de sagesse. Déjà présente dans « I'm Crazy », Phoebe fait partie des personnalités marquantes du roman. D'autres modifications s'apparentent à des tâtonnements de la part de l'auteur. Par exemple, un nouveau membre vient s'ajouter à la famille Caulfield, uniquement le temps de la nouvelle « I'm Crazy » : Viola, la petite dernière qui ne peut avoir plus de deux ans. Quant aux parents de Holden, ils sont effectivement mentionnés dans « I'm Crazy » et *Catcher*, mais leur profession n'est plus spécifiée, alors que dans toutes les nouvelles précédentes (à l'exception de « The Stranger ») il était fait mention de leur métier d'acteurs. Dans « The Last and Best » la mère de Vincent, Mary Moriarity, tient un rôle plus

important et son fils la définit avant tout comme une actrice. Il n'est pas impossible que Salinger ait imaginé un moment confier une place plus grande aux parents Caulfield, et qu'il se soit ravisé ensuite.

Le personnage qui donne le mieux à voir les changements opérés par l'auteur est évidemment Holden. Nous l'avons dit, le jeune homme apparaît d'abord hors-champ dans la constellation des nouvelles de la famille Caulfield. Mentionné dès « The Last and Best », il est surtout décrit dans « Last Day » et « This Sandwich », où l'on apprend qu'il est porté disparu. Il y est déjà présenté comme un adolescent rebelle, trop sensible pour se conformer aux règles du monde qui l'entoure : « He has a kid brother in the Army who flunked out of a lot of schools. He talks about him a lot. Always pretending to pass him off as a nutty kid. » (« Last Day » 49) ; ou encore, « He's only nineteen years old, my brother is, and the dope can't reduce a thing to a humor, kill it off with a sarcasm, can't do anything but listen hectically to the maladjusted little apparatus he wears for a heart. » (« This Sandwich » 76) Dans « Ocean », Kenneth et Vincent s'inquiètent à nouveau de son incapacité à faire des compromis, de son inclination à réagir de façon impulsive. C'est dans cette nouvelle que Holden apparaît vraiment pour la première fois, très brièvement, et elle se révèle particulièrement intéressante pour nous car elle contient une lettre qu'il envoie à sa famille depuis une colonie de vacances, dont voici un extrait :

Everybody has got to sing a song in the dining room. This Mr. Grover thinks he is a hot singer and tried to get me to sing with him last night. I would of, only I don't like him. He smiles at you but is all the time very mean when he gets the chance. [...] They got me austersized now for not singing in the dining room with Mr. Grover.<sup>51</sup> None of these rats can talk to me. One is a very nice boy from Tenessee and is near as old as Vincent. How is Vincent. Tell him I miss him. Ask him if he ever read corinthans. Corinthans is in the bible and is very good and pretty and Web Tailer read me some of it. The swimming stinks here because there are no waves even little waves. What good is it without any waves and you never get scared or turned all over. (11)

Cette lettre, tout premier contact direct du lecteur avec Holden Caulfield, permet de repérer les différentes étapes par lesquelles l'écrivain est passé avant de parvenir à saisir l'essence de celui qui deviendra son personnage principal. On y perçoit déjà son refus de se conformer aux règles instaurées par des personnes hypocrites et son incapacité à endiguer les divagations de son discours. En revanche, il apparaît évident que Salinger n'avait pas encore en tête la *voix* de

51 Un événement similaire est relaté par Seymour dans la lettre qu'il envoie depuis sa colonie de vacances dans « Hapworth 16, 1924 », dans des termes bien différents, naturellement : « Returning to the subject of the demerits, we got most of them for continuously sloppy bungalow, followed by quite a few more in a neat bunch for not singing at pow wow and leaving pow wow without permission. [...] I have neglected to say that we are currently being ostracized. » (79)

Holden. Son style d'écriture est certes très oral, comme celui du narrateur de *Catcher*, mais plusieurs éléments en font un garçon moins cultivé, et en apparence moins intelligent : la syntaxe fautive (« Corinthians is in the bible and is very good and pretty and Web Tailer read me some of it »), l'absence de signes de ponctuation (« How is Vincent. »), et bien sûr les incorrections orthographiques (« I would of », « austersized », « Tenesee », « corinthians »). La maturation de Holden passera notamment par un affinement de son style et un enrichissement intellectuel du personnage – nécessaires pour supporter la narration de tout un roman à la première personne.

Si « The Last and Best » est la première nouvelle connue mettant Holden en scène, la nouvelle « Slight Rebellion Off Madison » avait été proposée au *New Yorker* et acceptée dès 1941 ; or, les archives montrent que cette année-là Salinger avait déjà écrit une deuxième histoire où le jeune garçon tenait le rôle principal. Ainsi, le 11 décembre 1941, Salinger écrivait à William Maxwell, rédacteur en chef de la partie fiction du magazine *The New Yorker* : « I'm holding the second story about Holden. I don't want to do a series about him, I don't think. » (J. D. Salinger à William Maxwell [11 décembre 1941]) L'indécision de Salinger fut de courte durée puisque, d'après Kenneth Slawenski, en mars 1944 il disposait déjà de six nouvelles sur le personnage de Holden (86). Ce n'est cependant qu'en 1949 que l'écrivain décide de se concentrer sur l'écriture d'un roman, composé entre autres des histoires écrites au cours de la décennie et retravaillées pour l'occasion<sup>52</sup>. Ainsi, dans une lettre datée du 12 octobre 1949, il informe Gus Lobrano, lui aussi rédacteur en chef au *New Yorker*, de son intention : « I've taken a small place in Westport and I've started work on the novel about the prep school boy. I think it's the Time and place to do it. I'll let you know how it works out. » (J. D. Salinger à Gus Lobrano [12 octobre 1949]) Les archives de la New York Public Library contiennent une autre lettre destinée à Gus Lobrano particulièrement éclairante sur le processus de rédaction du roman *Catcher* :

Westport, Conn.

May 2<sup>53</sup>

Dear Gus,

52 D'après le site de référence [www.deadcaulfields.com](http://www.deadcaulfields.com), créé par Kenneth Slawenski, l'une de ces histoires était intitulée « The Boy in the People Shooting Hat » et avait été envoyée au *New Yorker* en 1948 ou 1949. La nouvelle contenait le récit d'une dispute entre le personnage principal (Bobby) et Stradlater à propos d'une jeune fille nommée June Gallagher. Salinger aurait donc pris cette nouvelle comme point de départ pour l'écriture des chapitres 3 à 7 de *Catcher*.

53 L'année n'est pas spécifiée mais la mention de la nouvelle « For Esmé », publiée en avril 1950, nous permet de déduire qu'il s'agit de 1950.

[...] I'm close to the end of the book now, and by the time my lease is up (June 1<sup>st</sup>), I should be all set to type up the final draft. I think the Esmé story was just the shot in the arm I needed.

Here's the latest on plots and things, Gus. I think I told you already that I'm keeping the form of the book pretty close to the one I used in "An Underground Carol" – the version I did a few years ago. Except that now I start the book off with the Boy-in-the-People-Shooting-Hat scene. I think I also told you that I was going to work the boy into a real romance with the girl he has a fight with Stradlater about – the girl who keeps all her kings in the back row when she plays checkers. I changed my mind about that. The way I have it now, she's on his mind throughout the book, and he's always on the verge of giving her a "buzz on the phone", but he's never "in the mood". Which is a lot better way of doing it, I think. That is, a lot more in character. The boy, Holden, just isn't slated for that kind of love story. I'd like to write a hell-and-back love story one day, with the lovers both very young, but this isn't the book for that.

[...]

For one thing, I know for sure now that the book can't be split up into four or five legitimate short stories. It's turned into a real novel on me – a short-story writer's novel, but a novel just the same. (I'm so glad I am a short-story writer – a full-time novelist would have lots of trouble keeping this boy in hand. Especially since I'm letting him tell the story himself. But I've had so much practise at this kind of work, and I am a short-story writer no matter how many novels I ever write.) [...] (J. D. Salinger à Gus Lobrano [2 mai 1950])

Cet extrait de la correspondance de Salinger montre à quel point la maturation du personnage de Holden Caulfield a été pour l'auteur un travail de longue haleine. On y décèle l'ampleur de son obsession lorsqu'il suggère que le roman s'est imposé à lui, quand il se définit pourtant comme un auteur de nouvelles<sup>54</sup>. L'impression est celle d'un écrivain dépassé par sa création, et qui cherche en retour à retrouver la maîtrise de son écriture. On peut observer la dynamique de ce travail d'écriture en comparant les nouvelles « Slight Rebellion Off Madison » et « I'm Crazy », qui révèlent pour la première fois Holden aux lecteurs, avec les chapitres de *Catcher* qui les reprennent en partie. On n'examinera pas les deux nouvelles dans l'ordre où elles sont parues, puisque l'écriture de « Slight Rebellion » est antérieure à celle de « I'm Crazy ».

54 Déjà en 1945 il écrivait, dans une lettre publiée dans le même numéro du magazine *Esquire* que la nouvelle « This Sandwich Has No Mayonnaise » : « I have trouble writing simply and naturally. [...] I am a dash man and not a miler and it is probable that I will never write a novel. » (« Backstage with Esquire », *Esquire* 24 [October 1945] : 34)

## De « Slight Rebellion Off Madison » à *The Catcher in the Rye*

Écrite en 1941, « Slight Rebellion » avait initialement été acceptée par le *New Yorker*, mais sa publication fut ensuite repoussée en raison de son thème apparemment trop léger en période de guerre, pour ne finalement sortir que le 21 décembre 1946. L'intrigue est constituée du rendez-vous amoureux entre Holden et Sally, suivi de son appel à la jeune fille au milieu de la nuit, en pleine ivresse, ce qui correspond aux chapitres 17 et 20 du roman. Carl Luce, avec qui Holden boit un verre au chapitre 19 du roman, apparaît également succinctement sous des traits différents. On peut donc affirmer que la nouvelle de 1941 a servi de base à l'écriture d'épisodes du roman – à la différence près que dans la première version Holden n'a pas été exclu de son école mais est en vacances (« on vacation from Pencey Preparatory School for Boys » [96]). Néanmoins, on examinera ici les diverses évolutions et adaptations réalisées par l'auteur entre la nouvelle et le roman, à travers l'analyse de quelques extraits des deux œuvres mis en parallèle. Les segments figurant en bleu sont ceux qui n'ont subi aucun changement entre les deux versions du texte, ceux en rouge signalent un travail de ré-écriture et enfin les extraits en vert correspondent à des ajouts ou des retraites.

### Extraits 1 & 2

« Slight Rebellion Off Madison » <i>The New Yorker</i> – December 21, 1946	<i>The Catcher in the Rye</i> , 1951
<p>Twice, when the cab stopped short in traffic, Holden fell off the seat.</p> <p>“I love you,” he swore to Sally, removing his mouth from hers.</p> <p>“Oh, darling, I love you, too,” Sally said, and added less passionately, “Promise me you'll let your hair grow out. Crew cuts are corny.” (96)</p>	<p>Twice, when the goddam cab stopped short in traffic, I damn near fell off the seat. [...] Then, just to show you how crazy I am, when we were coming out of this big clinch, I told her I loved her and all. It was a lie, of course, but the thing is, I meant it when I said it. I'm crazy. I swear to God I am.</p> <p>“Oh, darling, I love you too,” she said. Then, right in the same damn breath, she said, “Promise me you'll let your hair grow. Crew cuts are getting corny. And your hair's so lovely.”</p> <p>Lovely my ass. (ch. 17, 163)</p>

La différence principale entre ces deux extraits saute aux yeux : c'est le passage d'une narration hétérodiégétique à une narration homodiégétique. Au début des années 40, la création de Holden n'en est qu'à son balbutiement et Salinger n'a pas encore saisi tout le

potentiel que la narration à la première personne offrirait à son personnage. Le changement de narration permet en effet de donner plus de place à la voix du jeune homme (on remarque ici l'ajout de « goddam », de « damn near », ou encore de « Lovely my ass. »). La première personne permet aussi au narrateur d'émettre des commentaires *a posteriori* sur des événements passés puisqu'elle fait cohabiter le temps du récit et celui de la narration. Ainsi, quand il est difficile de mettre en doute la sincérité de l'amour de Holden dans la nouvelle (l'expression « he swore » paraît sans appel), le caractère mensonger de sa déclaration est rendu plus explicite dans le roman. En faisant émettre à son narrateur des commentaires sur cette déclaration, Salinger s'assure que le lecteur comprenne que Holden n'est pas un *phony*<sup>55</sup>, et qu'il est effectivement différent de Sally.

### Extraits 3 & 4

« Slight Rebellion Off Madison » <i>The New Yorker</i> – December 21, 1946	<i>The Catcher in the Rye</i> , 1951
<p>The next day was a Thursday and Holden took Sally to the matinee of “O Mistress Mine,” which neither of them had seen. During the first intermission, they smoked in the lobby and vehemently agreed with each other that the Lunts were marvelous. George Harrison, of Andover, also was smoking in the lobby and he recognized Sally, as she hoped he would. They had been introduced once at a party and had never seen each other since. Now, in the lobby at the Empire, they greeted each other with the gusto of two who might have taken baths together as small children. Sally asked George if he didn't think the show was marvelous. George gave himself some room for his reply, bearing down on the foot of the woman behind him. He said that the play itself certainly was no masterpiece, but that the Lunts of course, were absolute angels.</p> <p>“Angels,” Holden thought. “Angels. For Chrissake. Angels.” (96)</p>	<p>You should've seen the way they said hello. You'd have thought they hadn't seen each other in twenty years. You'd have thought they'd taken baths in the same bathtub or something when they were little kids. Old buddyroos. It was nauseating. The funny part was, they probably met each other just once, at some phony party. Finally, when they were all done slobbering around, old Sally introduced us. His name was George something – I don't even remember – and he went to Andover. Big, big deal. You should've seen him when old Sally asked him how he liked the play. He was the kind of a phony that have to give themselves room when they answer somebody's question. He stepped back, and stepped right on the lady's foot behind him. He probably broke every toe in her body. He said the play itself was no masterpiece, but that the Lunts, of course, were absolute angels. Angels. For Chrissake. Angels. That killed me. (ch. 17, 165-166)</p>

Comme c'était le cas pour les extraits précédents, le recours à la narration homodiégétique permet à l'auteur de donner une vision bien plus claire de son personnage. Dans la nouvelle

55 Le choix de garder le terme anglais *phony* sera justifié au Chapitre 2, A/2.

l'énervement de Holden n'est rendu explicite qu'à travers la citation, et la phrase « During the first intermission, they smoked in the lobby and vehemently agreed with each other that the Lunts were marvelous. » a pour effet d'associer les deux protagonistes, faisant passer Holden pour quelqu'un d'aussi superficiel que Sally, dans la mesure où le terme « marvelous » a été utilisé précédemment dans la nouvelle comme caractéristique langagière des *phonies*. Au contraire, l'utilisation de la première personne laisse transparaître l'énervement de Holden, à la fois de manière plus explicite et sans doute avec plus de subtilité que ne l'auraient permis les commentaires d'un narrateur omniscient. Plutôt que de passer par la citation, une autre solution pour exprimer l'énervement du jeune homme dans la nouvelle aurait été l'utilisation du discours indirect libre. Une partie de l'extrait s'en rapproche effectivement, mais il n'en demeure pas moins que la présentation sarcastique de la rencontre entre Sally et George, puis les commentaires sur la gestuelle du jeune homme, ne sont pas à attribuer à Holden, mais à la voix narrative. Dans le roman, au contraire, ces commentaires émanent uniquement de Holden, invitant le lecteur à percevoir son énervement et son dégoût indéfectible pour les *phonies*, et mettant par là-même l'accent sur la distance qui sépare le personnage de ceux qui l'entourent, distance moins marquée dans la nouvelle.

### Extraits 5 & 6

« Slight Rebellion Off Madison » <i>The New Yorker</i> – December 21, 1946	<i>The Catcher in the Rye</i> , 1951
<p>Holden suddenly stopped lighting matches<sup>56</sup>. He leaned forward over the table. “Sally, did you ever get fed up? I mean did you ever get so scared that everything was gonna go lousy unless you did something?”</p> <p>“Sure,” said Sally.</p> <p>“Do you like school?” Holden inquired.</p> <p>“It's a terrific bore.”</p> <p>“Do you hate it, I mean?”</p> <p>“Well, I don't hate it.”</p> <p>“Well, I hate it,” said Holden. “Boy, do I hate it! But it isn't just that. It's everything. I hate living in New York. I hate Fifth Avenue buses and Madison Avenue</p>	<p>All of a sudden I quit lighting matches, and sort of leaned nearer to her over the table. I had quite a few topics on my mind. “Hey, Sally,” I said.</p> <p>“What?” she said. She was looking at some girl on the other side of the room.</p> <p>“Did you ever get fed up?” I said. “I mean did you ever get scared that everything was going to go lousy unless you did something? I mean do you like school, and all that stuff?”</p> <p>“It's a terrific bore.”</p> <p>“I mean do you hate it? I know it's a terrific bore, but do you hate it, is what I mean.”</p> <p>“Well, I don't exactly hate it. You always have to – ”</p>

56 Holden a pour habitude de gratter des allumettes et de les laisser se consumer jusqu'au bout lorsqu'il est nerveux. Cette caractéristique se retrouve chez le narrateur de la nouvelle de 1944 « Both Parties Concerned », qui possède justement une « voix » semblable à celle de Holden.

<p>buses and getting out at the center doors. I hate the Seventy-second Street movie, with those fake clouds on the ceiling, and being introduced to guys like George Harrison, and going down in elevators when you wanna go out, and guys fitting your pants all the time at Brooks.” His voice got more excited. “Stuff like that. Know what I mean? You know something? You're the only reason I came home this vacation.”</p> <p>“You're sweet,” Sally said, wishing he'd change the subject.” (97)</p>	<p>“Well, <i>I</i> hate it. Boy, do I hate it,” I said. “But it isn't just that. It's everything. I hate living in New York and all. Taxicabs, and Madison Avenue buses, with the drivers and all always yelling at you to get out at the rear door, and being introduced to phony guys that call the Lunts angels, and going up and down in elevators when you just want to go outside, and guys fitting your pants all the time at Brooks, and people always – ”</p> <p>“Don't shout, please,” old Sally said. Which was very funny, because I wasn't even shouting. (ch. 17, 169)</p> <p>“You know something?” I said. “You're probably the only reason I'm in New York right now, or anywhere. [...]”</p> <p>“You're sweet,” she said. But you could tell she wanted me to change the damn subject. (ch. 17, 170)</p>
--	---

En observant ces deux versions d'une même scène, on constate qu'entre 1941 et 1951 les dialogues ont assez peu changé<sup>57</sup>. Cela montre une fois encore que c'était bien la *voix* de son personnage que Salinger se devait de saisir, et qu'il l'entendait déjà assez clairement lors de l'écriture de « Slight Rebellion ». On remarque néanmoins que l'auteur peaufine le style oral de ses personnages dans le roman, en ajoutant des italiques pour représenter les inflexions de leur voix. De plus, le passage à la narration homodiégétique donne de nouveau une vision très différente de Holden. La déclaration « But you could tell she wanted me to change the damn subject. » montre que le jeune homme est conscient des réactions de son interlocutrice, ce qui n'est pas suggéré dans la nouvelle. Mais si la première personne facilite une meilleure compréhension du personnage, elle est aussi un moyen de le complexifier, en faisant de lui un narrateur peu fiable qui a une perception faussée de lui-même, ainsi que le souligne le deuxième passage en vert dans l'extrait du roman. La même stratégie est adoptée un peu plus loin par Salinger, comme le montrent les extraits suivants.

### Extraits 7 & 8

<p>« Slight Rebellion Off Madison »  <i>The New Yorker</i> – December 21, 1946</p> <p>“[...] Look, Sally. How would you like to just beat it?</p>	<p><i>The Catcher in the Rye</i>, 1951</p> <p>“Look,” I said. “Here's my idea. How would you like</p>
---	---

57 La même remarque vaut pour le passage repris dans le chapitre 20 de *Catcher*, qui ne sera pas étudié ici pour éviter un effet redondant.



<p>Here's my idea. I'll borrow Fred Halsey's car and tomorrow morning we'll drive up to Massachusetts and Vermont and around there, see? It's beautiful. I mean it's wonderful up there, honest to God. We'll stay in these cabin camps and stuff like that till my money runs out. I have a hundred and twelve dollars with me. Then, when the money runs out, I'll get a job and we'll live somewhere with a brook and stuff. Know what I mean? Honest to God, Sall, we'll have a swell time. Then, later on, we'll get married or something. Wuddaya say? C'mon! Wuddaya say? C'mon! Let's do it, huh?"</p> <p>"You can't just <i>do</i> something like that," Sally said.</p> <p>"Why not?" Holden asked shrilly. "Why the hell not?"</p> <p>(97-98)</p>	<p>to get the hell out of here? Here's my idea. I know this guy down in Greenwich Village that we can borrow his car for a couple of weeks. He used to go to the same school I did and he still owes me ten bucks. What we could do is, tomorrow morning we could drive up to Massachusetts and Vermont, and all around there, see. It's beautiful as hell up there. It really is." I was getting excited as hell, the more I thought about it, and I sort of reached over and took old Sally's goddam hand. What a goddam <i>fool</i> I was. "No kidding," I said. "I have about a hundred and eighty bucks in the bank. I can take it out when it opens in the morning, and then I could go down and get this guy's car. No kidding. We'll stay in these cabin camps and stuff like that till the dough runs out. Then, when the dough runs out, I could get a job somewhere and we could live somewhere with a brook and all and, later on, we could get married or something. [...] Wuddaya say? C'mon! Wuddaya say? Will you do it with me? Please!"</p> <p>"You can't just <i>do</i> something like that," old Sally said. She sounded sore as hell.</p> <p>"Why not? Why the hell not?"</p> <p>"Stop screaming at me, please," she said. Which was crap, because I wasn't even screaming at her. (ch. 17, 171-172)</p>
--	---

Dans le texte de la nouvelle, l'excitation de Holden est signalée, mais le lecteur ne dispose d'aucun moyen de savoir s'il en est conscient ou pas. Le roman possède donc une valeur ajoutée car il tend à complexifier le personnage et la perception que le lecteur peut en avoir. En effet, les commentaires de Holden-narrateur suggèrent à la fois qu'il est conscient de l'absurdité de son projet et de sa proposition à Sally (qui est en réalité la dernière personne avec qui il voudrait partir), ce qui le rend plus lucide que ce que ses paroles laissent paraître (« What a goddam *fool* I was. »), mais ils suggèrent également qu'il n'est pas conscient de son excitation (« I wasn't even screaming at her »).

Le Holden de *Catcher* est donc nécessairement plus complexe que celui de « Slight Rebellion », dans la mesure où il peut être abordé à trois niveaux différents par le lecteur : il

est à la fois celui qui vit les événements (le personnage), qui les raconte (le narrateur), et il appartient en plus au lecteur d'entendre au-delà de ses déclarations et de parfois mettre en doute sa parole (un narrateur non fiable). Au contraire, dans la nouvelle, Holden est perçu presque exclusivement à travers ses propres paroles, la voix narrative se gardant d'émettre des commentaires sur ses émotions (en outre, le texte est composé en grande partie de dialogues).

### De « I'm Crazy » à *The Catcher in the Rye*

Si la différence entre « Slight Rebellion » et le roman tient essentiellement aux modifications entraînées par le changement de narration, les adaptations opérées entre « I'm Crazy », publiée le 22 décembre 1945 dans la revue *Collier's*, et *Catcher* se jouent à des niveaux différents. Salinger a rédigé cette nouvelle après la fin de la Seconde Guerre mondiale, alors qu'il était encore en Europe, se remettant d'une dépression nerveuse liée à son état de stress post-traumatique. Écrite à la première personne, elle met en scène les adieux de Holden à son école et sa visite chez son professeur Mr. Spencer (chapitres 1 et 2 dans le roman), ainsi que sa conversation nocturne avec Phoebe (chapitre 22). Il a déjà été avancé que l'une des différences majeures entre la nouvelle et le roman réside dans la suppression du personnage de Viola, la petite sœur de Holden et Phoebe. Pour approfondir la réflexion, on procédera à nouveau à quelques micro-analyses comparatives.

### Extraits 1 & 2

« I'm Crazy » <i>Collier's</i> – December 22, 1945	<i>The Catcher in the Rye</i> , 1951
It was about eight o'clock at night <sup>58</sup> , and dark, and raining, and freezing, and the wind was noisy the way it is in spooky movies on the night the old slob with the will gets murdered. I stood by the cannon on the top of Thomsen Hill, freezing to death [...] (89)	[...] I was standing way the hell up on top of Thomsen Hill, right next to this crazy cannon that was in the Revolutionary War and all. (ch. 1, 5)

L'extrait choisi correspond à l'ouverture de la nouvelle et constitue ainsi le premier contact direct du lecteur avec le Holden-narrateur qui préfigure celui de *Catcher*. L'oralité de sa voix est d'abord caractérisée ici par la répétition de la conjonction « and », technique stylistique qui

58 Dans le roman, la scène se déroule en milieu d'après-midi (« around three o'clock » [5]).

sera réutilisée occasionnellement dans le roman, de manière plus subtile. En observant la citation extraite de *Catcher*, on peut noter que l'auteur a su peaufiner la voix de son personnage en incluant à son segment de phrase un certain nombre d'expressions constitutives de son idiolecte à l'échelle de l'ensemble du roman<sup>59</sup>. Si Salinger avait déjà une idée assez précise du style narratif de son personnage dès 1945, celui-ci s'affinera donc lors de l'écriture de *Catcher*. Comme dans le cas de « Slight Rebellion », on a le sentiment que ce sont les parties les plus oralisées qui venaient plus facilement à Salinger, et l'on peut à nouveau noter une certaine permanence dans les dialogues, comme dans les extraits suivants.

### Extraits 3 & 4

« I'm Crazy » <i>Collier's</i> – December 22, 1945	<i>The Catcher in the Rye</i> , 1951
<p>“I got your note, sir,” I told him. “I would have come over anyway before I left. How's your grippe?”</p> <p>“If felt any better, boy, I'd have to send for the doctor,” old Spencer said. That really knocked him out. “Sit down, boy,” he said, still laughing. “Why in the name of Jupiter aren't you down at the game?” [...]</p> <p>“Going home tonight, eh?” he said.</p> <p>“Yes, sir,” I said.</p> <p>He said to me, “What did Dr. Thurmer say to you, boy?”</p> <p>“Well, he was pretty nice in his way, sir,” I said. “He said about life being a game. You know. How you should play it by the rules and all. Stuff like that. He wished me a lot of luck. In the future and all. That kind of stuff.”</p> <p>I guess Thurmer really was pretty nice to me in his sloppy way, so I told old Spencer a few other things Thurmer had said to me. About applying myself in life if I wanted to get ahead and all. I even made up some stuff, old Spencer was listening so hard and nodding all the while.” (90)</p>	<p>“Hello, sir,” I said. “I got your note. Thanks a lot.” He'd written me this note asking me to stop by and say good-by before vacation started, on account of I wasn't coming back. “You didn't have to do all that. I'd have come over to say good-by anyway.”</p> <p>“Have a seat there, boy,” old Spencer said. He meant the bed.</p> <p>I sat down on it. “How's your grippe, sir?”</p> <p>“M'boy, if I felt any better I'd have to send for the doctor,” old Spencer said. That knocked him out. He started chuckling like a madman. Then he finally straightened himself out and said, “Why aren't you down at the game? I thought this was the day of the big game.” [...]</p> <p>“So you're leaving us, eh?” he said.</p> <p>“Yes, sir. I guess I am.”</p> <p>He started going into this nodding routine. You never saw anybody nod as much in your life as old Spencer did. You never knew if he was nodding a lot because he was thinking and all, or just because he was a nice old guy that didn't know his ass from his elbow.</p> <p>“What did Dr. Thurmer say to you, boy? I understand you had quite a little chat.” [...]</p>

59 Pour une étude détaillée du langage de Holden, se reporter au Chapitre 2, A/2.

	“Oh ... well, about Life being a game and all. And how you should play it according to the rules. He was pretty nice about it. [...]” (ch. 2, 11-12)
--	--

Au-delà des similitudes entre les deux dialogues, ces extraits présentent l'intérêt d'illustrer la volonté de Salinger d'en dire plus dans le roman, dont la forme longue permet naturellement de développer davantage. Avec les commentaires du narrateur sur les hochements de tête de Spencer, le geste du personnage s'emplit d'une signification dont il était dénué à l'origine (en imaginant Spencer hocher la tête on ne pense pas nécessairement à de la sénilité). Alors que l'opinion que Holden a de son professeur est rendue plus explicite, la perception du lecteur est de fait plus guidée. C'est là en réalité l'un des enjeux de la ré-écriture de cette nouvelle dans le but de l'intégrer au roman. En comparant les deux textes, il apparaît que Salinger écrit à partir de vignettes, ou d'images qu'il semble visualiser de manière très précise, puis qu'il retravaille jusqu'à les rendre les plus percutantes possible pour le lecteur. Son travail relève en cela de l'obsession et s'apparente à une forme de quête de la représentation la plus juste possible. Lorsque les implications qu'il souhaite attribuer à un détail ou un micro-événement ne sont pas assez transparentes dans « I'm Crazy », il s'attache à les expliciter dans *Catcher*, avec un souci de trouver le juste équilibre. Mais l'inverse est également vrai, comme le montrent les extraits suivants.

### Extraits 5 & 6

« I'm Crazy » <i>Collier's</i> – December 22, 1945	<i>The Catcher in the Rye</i> , 1951
Old Spencer had his own room next to the kitchen. He was about sixty years old, maybe even older, but he got a kick out of things in a half-shot way. If you thought about old Spencer you wondered what he was living for, everything about over for him and all. But if you thought about him that way, you were thinking about him the wrong way: you were thinking too much. If you thought about him just enough, not too much, you knew he was doing all right for himself. In a half-shot way he enjoyed almost everything all the time. (90)	They each had their own room and all. They were both around seventy years old, or even more than that. They got a bang out of things, though – in a half-assed way, of course. I know that sounds mean to say, but I don't mean it mean. I just mean that I used to think about old Spencer quite a lot, and if you thought about him <i>too</i> much, you wondered what the heck he was still living for. I mean he was all stooped over, and he had very terrible posture, and in class, whenever he dropped a piece of chalk at the blackboard, some guy in the first row always had to get up and pick it up and hand it to him. That's awful, in my opinion. But if you thought

	about him just enough and not <i>too</i> much, you could figure it out that he wasn't doing too bad for himself. (ch. 2, 10)
--	---

On assiste ici à un phénomène récurrent dans l'adaptation de la nouvelle pour le roman : une information énoncée explicitement dans le texte d'origine (« If you thought about old Spencer you wondered what he was living for, *everything about over for him and all.* ») se traduit de manière implicite par une image dans la version finale (« you wondered what the heck he was still living for. I mean he was all stooped over, and he had very terrible posture, and in class, whenever he dropped a piece of chalk at the blackboard, some guy in the first row always had to get up and pick it up and hand it to him. That's awful, in my opinion. »). Un micro-événement qui relève de l'anecdotique se charge de sens. Dans l'ensemble, la narration de Holden est passablement plus explicite dans « I'm Crazy » que dans *Catcher*. Et au-delà d'un travail sur la recherche d'un juste équilibre entre explicite et implicite dans le récit<sup>60</sup>, il paraît évident que ces changements sont aussi le fruit du passage d'une forme courte à une forme longue de récit, qui fait nécessairement surgir de nouvelles possibilités. D'abord, la possibilité, chère à Salinger, de faire signifier une anecdote. Celle ensuite de développer un épisode présent à l'esprit de l'auteur mais qui dans la nouvelle ne peut revêtir qu'un statut anecdotique, faute de place. Ainsi « I'm Crazy » contient une description succincte de la rencontre entre Holden et la mère de Andrew Warbach, qui deviendra dans le roman une rencontre avec la mère de Ernest Morrow et constituera l'intégralité du chapitre 8. Enfin, le passage de la forme courte à la forme longue a permis à Salinger de développer l'un des aspects qui caractérisent le mieux le personnage de Holden et sa narration : la digression.

## Extraits 7 & 8

« I'm Crazy » <i>Collier's</i> – December 22, 1945	<i>The Catcher in the Rye</i> , 1951
Old Spencer nodded again. He asked me, "How will they take the news?" "Well," I said, "they hate this kind of stuff. This is the <u>third</u> school I've been kicked out of. Boy! No kidding," I told him. (91)	"And how do you think they'll take the news?" "Well ... they'll be pretty irritated about it," I said. "They really will. This is about the <u>fourth</u> school I've gone to." I shook my head. I shake my head quite a lot. "Boy!" I said. I also say "Boy!" quite a lot. Partly because I have a lousy vocabulary and partly because I act quite young for my age sometimes. (ch. 2, 13)

60 Cette question est également abordée aux Chapitres 2 et 6, à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre.

Si certaines des digressions de Holden sont purement narratives, il use également de cette stratégie pour émettre des commentaires sur son propre langage ou celui des personnes qui l'entourent. En permettant au narrateur d'inclure ce type de commentaires métadiscursifs, la forme longue du roman offre la possibilité de conférer plus de profondeur au personnage en signifiant sa capacité à prendre du recul sur lui-même. Dans *Catcher*, le temps de la narration a plus d'espace pour se développer, quand la forme courte de la nouvelle implique de ne pas trop s'écarter de la diégèse et par conséquent favorise moins les retours du personnage sur lui-même. Or tout ceci participe très largement à la caractérisation du personnage de Holden, qui subit d'importantes transformations entre les deux textes.

### Extraits 9 & 10

« I'm Crazy » <i>Collier's</i> – December 22, 1945	<i>The Catcher in the Rye</i> , 1951
<p>Old Spencer said, "What's the matter with you, boy? How many subjects did you carry this term?"</p> <p>"Four," I said.</p> <p>"And how many did you flunk?" he said.</p> <p>"Four," I said. (91)</p>	<p>"What's the matter with you, boy?" old Spencer said. He said it pretty tough, too, for him. "How many subjects did you carry this term?"</p> <p>"Five, sir."</p> <p>"Five. And how many are you failing in?"</p> <p>"Four." I moved my ass a little on the bed. It was the hardest bed I ever sat on. "I passed English all right," I said, "because I had all that Beowulf and Lord Randal My Son stuff when I was at the Whooton School. I mean I didn't have to do any work in English at all hardly, except write compositions once in a while." (ch. 2, 14-15)</p>

Si la différence entre les deux extraits peut à première vue sembler purement factuelle<sup>61</sup>, il n'en est rien. Dans « I'm Crazy », comme dans toutes les nouvelles évoquées précédemment (de « Last Day » à « Ocean »), Holden est présenté comme un cancre irrécupérable, alors que dans *Catcher* son intérêt pour la lecture et ses facilités d'écriture le font apparaître sous un autre jour. Son personnage n'est pas forcément rendu plus sympathique, mais plus intelligent. Plusieurs pistes nous paraissent intéressantes pour justifier ce changement. La première est que la stratégie de Salinger de faire de Holden un amateur de littérature peut être un moyen de

61 D'autres différences exclusivement factuelles sont présentes entre « I'm Crazy » et *Catcher* et leur signification sera examinée un peu plus loin.

flatter le lecteur, qui s'identifiera plus aisément au personnage. On peut aussi imaginer que, en l'espace de dix ans, l'auteur a pu développer un attachement à son personnage qui l'a incité à le gratifier de qualités que lui-même respecte particulièrement. Mais on peut aussi se demander si le Holden tel qu'il est présenté dans « I'm Crazy » aurait eu la stature suffisante pour mener à lui tout seul tout un roman. Observons deux derniers extraits :

**Extraits 11 & 12**

<p style="text-align: center;">« I'm Crazy » <i>Collier's</i> – December 22, 1945</p> <p>Old Spencer handled my exam paper as though it were something catching that he had to handle for the good of science or something, like Pasteur or one of those guys.</p> <p>He said, “We studied the Egyptians from November 3<sup>rd</sup> to December 4<sup>th</sup>. You chose to write about them for the essay question, from a selection of twenty-five topics. This is what you had to say:</p> <p style="padding-left: 40px;">The Egyptians were an ancient race of people living in one of the northernmost sections of North Africa, which is one of the largest continents in the Eastern Hemisphere as we all know. The Egyptians are also interesting to us today for numerous reasons. Also, you read about them frequently in the Bible. The Bible is full of amusing anecdotes about the old Pharaohs. They were all Egyptians, as we all know.</p> <p>Old Spencer looked up at me. “New paragraph,” he said.</p> <p>What is most interesting about the Egyptians was their habits. The Egyptians had many interesting ways of doing things. Their religion was also very interesting. They buried their dead in tombs in a very interesting way. The dead Pharaohs had their faces wrapped up in specially treated cloths to prevent their features from rotting. Even to this day physicians don't know what that chemical formula was, thus all our faces rot when we are dead for a certain length of time. (91)</p>	<p style="text-align: center;"><i>The Catcher in the Rye</i>, 1951</p> <p>He started handling my exam paper like it was a turd or something. “We studied the Egyptians from November 4<sup>th</sup> to December 2<sup>nd</sup>,” he said. “You chose to write about them for the optional essay question. Would you care to hear what you had to say?”</p> <p>“No, sir, not very much,” I said.</p> <p>He read it anyway, though. You can't stop a teacher when they want to do something. They just do it.</p> <p style="padding-left: 40px;">The Egyptians were an ancient race of Caucasians residing in one of the northern sections of Africa. The latter as we all know is the largest continent in the Eastern Hemisphere.</p> <p>I had to sit there and listen to that crap. It certainly was a dirty trick.</p> <p>The Egyptians are extremely interesting to us today for various reasons. Modern science would still like to know what the secret ingredients were that the Egyptians used when they wrapped up dead people so that their faces would not rot for innumerable centuries. This interesting riddle is still quite a challenge to modern science in the twentieth century. (ch. 2, 15-16)</p>
--	---

Si le niveau de langue du jeune homme dans « I'm Crazy » est déjà plus élevé que dans « Ocean », il est loin de celui du narrateur de *Catcher*. Dans la nouvelle, le style de Holden est marqué par de nombreuses répétitions et un vocabulaire particulièrement pauvre, alors que l'extrait du roman met l'accent sur sa capacité à adapter son langage à la situation dans laquelle il se trouve (ici, pour un travail scolaire). Cela fait de lui un jeune homme intelligent, lettré, en dépit de son échec scolaire. À notre sens seul cet Holden pouvait porter sur ses épaules la narration du roman. Même s'il est indispensable de marquer une différence entre la langue orale et la langue écrite, on a le sentiment qu'il existe une contradiction entre un narrateur qui sait si bien manier le langage (même s'il s'agit de *son* langage) et un personnage dont la syntaxe et le lexique sont d'une extrême pauvreté. Cet écart entre les deux textes apparaît comme un indice de la maturation du personnage de Holden qui s'est opérée dans l'esprit de Salinger entre sa première apparition et l'écriture du roman.

Un dernier point a retenu notre attention dans cette étude des différences entre nouvelles et roman : le dénouement. « Slight Rebellion » se termine en effet de la façon suivante : « His teeth chattering violently, Holden stood on the corner and waited for a Madison Avenue bus. It was a long wait. » (99) Ce bus que Holden attend, c'est celui qu'il mentionnait dans l'extrait n°5, le symbole de sa lassitude face à une vie qui l'ennuie et qu'il ne supporte plus. Le fait qu'il se résolve à le prendre à la fin de la nouvelle laisse apparaître sa résignation et montre sa dépendance vis-à-vis d'un monde qu'il critique. La fin de « Slight Rebellion », en écho à son titre, laisse ainsi entendre que Holden décide finalement de rentrer (ou plutôt de rester) dans le moule. Quatre ans plus tard, la conclusion de « I'm Crazy » ne semble guère suggérer autre chose :

I lay awake for a pretty long time, feeling lousy. I knew everybody was right and I was wrong. I knew that I wasn't going to be one of those successful guys, that I was never going to be like Edward Gonzales or Theodore Fisher or Lawrence Meyer. I knew that this time when Father said I was going to work in that man's office that he meant it, that I wasn't going back to school again ever, that I wouldn't like working in an office. I started wondering again where the ducks in Central Park went when the lagoon was frozen over, and finally I went to sleep. (95)

Ici aussi le lecteur quitte le personnage sur un sentiment d'impuissance, de résignation. À la fin de la nouvelle, Holden est toujours aussi perdu, mais sa voie est toute tracée. Et c'est en cela que le roman se termine différemment. Au dernier chapitre, on peut lire :

A lot of people, especially this one psychoanalyst guy they have here, keeps asking me if I'm going to



apply myself when I go back to school next September. It's such a stupid question, in my opinion. I mean how do you know what you're going to do till you *do* it? The answer is, you don't. I *think* I am, but how do I know? I swear it's a stupid question. (276)

Cette fois, Salinger refuse de conclure et choisit pour son roman une fin plus ouverte, moins définitive<sup>62</sup>. Certes, lorsque l'on referme *Catcher* rien n'est résolu, on ignore si Holden est sorti grandi de son expérience, s'il va rentrer dans le rang ou conserver son attitude de défiance vis-à-vis du système, mais ce qui compte, c'est que l'on sent que la décision sera sienne. En revanche, la fin de « I'm Crazy » a ceci de pessimiste que Holden ne résout pas son conflit intérieur (il demeure toujours troublé par le sort des canards de Central Park) : les autres le font pour lui. En cela, le Holden du roman de 1951 est bien différent de ceux qui l'ont précédé.

Les micro-analyses comparatives des différents textes menées dans cette partie ont permis de relever divers phénomènes d'évolution et d'adaptation entre les premières nouvelles mettant le personnage de Holden Caulfield en scène et le roman de 1951. Si certains changements sont imputables à l'adoption d'une forme autre, avec le passage d'un récit court à un support offrant des possibilités de développement plus importantes, d'autres attestent une maturation du personnage et de l'écriture de Salinger, et peuvent être considérés comme des améliorations. Le recours à la génétique textuelle donne l'occasion de s'intéresser au processus de création d'un personnage-clef dans l'œuvre de l'écrivain, ainsi qu'au processus de composition d'un roman, plutôt qu'au résultat final. Cette étude permet en outre de faire surgir la dimension obsessionnelle du travail de Salinger. Le retour régulier de Holden sous sa plume montre la fascination que l'écrivain éprouve pour le personnage et son histoire, au point de se résoudre à écrire un roman, lui qui est avant tout un auteur de nouvelles. L'obsession se joue aussi dans le travail d'écriture, minutieux, fait de retours et de reprises, où des images précises sont retravaillées jusqu'à trouver le juste équilibre, et le style affiné jusqu'à trouver *la* voix recherchée. Avoir accès à ces premières nouvelles est une chance, car elles invitent à porter un regard nouveau sur un personnage familier dans la littérature américaine ; toutefois, leur utilisation fait néanmoins question compte tenu du statut qui est le leur.

62 Cela peut d'ailleurs paraître surprenant car ce type de fin ouverte est généralement plus caractéristique des nouvelles que des romans. L'indécidabilité du sens est cependant représentative d'un certain nombre d'œuvres de Salinger, ainsi qu'on le verra au Chapitre 6, B/.

### c. Manuscrits, éditions pirates : Quel statut pour les premières nouvelles, quelle expérience pour le lecteur ?

L'accès aux deux nouvelles étudiées en détail, ainsi qu'à « Last Day of the Last Furlough », « This Sandwich Has No Mayonnaise » et « The Stranger » aurait été bien plus difficile si une édition clandestine des 21 nouvelles publiées par Salinger dans différents magazines entre 1940 et 1948, accompagnées de son dernier texte rendu public, « Hapworth 16, 1924 », n'avait pas vu le jour en 1974 sous le titre de *22 Stories : The Complete Uncollected Short Stories of J.D. Salinger* (2 vol.)<sup>63</sup>. Lorsque l'on connaît le rapport qu'entretenait Salinger avec ses œuvres, on peut imaginer sa colère lorsque ces histoires depuis longtemps oubliées sont reparues sans son consentement. Sans doute aurait-il été encore plus furieux de voir paraître en ligne fin novembre 2013 trois autres histoires, jamais publiées cette fois, et pour deux d'entre elles encore à l'état de brouillon. « The Ocean Full of Bowling Balls » ne pouvait jusque-là être consultée qu'aux archives de l'Université de Princeton avec quatre autres nouvelles<sup>64</sup>, et « Paula » et « Birthday Boy » n'étaient disponibles que sur demande auprès du Harry Ransom Humanities Research Center de l'Université d'Austin au Texas.

La question du statut de ces textes vaut pour la totalité de ces nouvelles, mais elle prend évidemment tout son sens dans le cas de celles portant sur la famille Caulfield, et plus encore dans celui de « Slight Rebellion » et « I'm Crazy ». Dans quelle mesure peut-on considérer qu'il s'agit là de brouillons pour le roman de 1951 ? Il nous semble que ces nouvelles doivent jouir d'un double statut. Puisqu'elles ont été publiées à une époque où l'auteur n'envisageait absolument pas de les réutiliser dans un texte plus long, elles peuvent être lues et appréciées comme des œuvres achevées et indépendantes – mais aujourd'hui rares sont sans doute ceux qui se plongent dans ces nouvelles de jeunesse sans avoir aucune connaissance de *Catcher*. Au contraire, l'immense majorité des lecteurs de « Slight Rebellion » et « I'm Crazy » effectue vraisemblablement le chemin en sens inverse : par la lecture de ces nouvelles, ils cherchent à mieux comprendre et expliquer le personnage du roman. Mais la démarche (qui a été nôtre dans ce chapitre) peut être trompeuse. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette s'interroge :

À cet égard, l'« avant-texte » des brouillons, esquisses et projets divers, peut lui aussi fonctionner

63 Aujourd'hui facilement accessible sur internet, les deux volumes de l'édition papier de 1974 se trouvent encore dans quelques rares librairies, à un prix avoisinant les 1 000 \$.

64 Conservées dans le Department of Rare Books and Special Collections, leur consultation nécessite de se procurer une carte de visiteur et ne s'effectue que dans une pièce surveillée par un documentaliste, tout téléphone, papier ou crayon étant prohibé afin d'éviter le risque de fuite.

comme un paratexte : les retrouvailles finales de Lucien et de Mme de Chasteller ne sont pas à proprement parler dans le texte de *Leuwen* ; seul en témoigne un projet de dénouement abandonné, avec le reste, par Stendhal ; devons-nous en tenir compte dans notre appréciation de l'histoire, et du caractère des personnages ? (Plus radicalement : devons-nous lire un texte posthume dont rien ne nous dit si et comment l'auteur l'aurait publié s'il avait vécu?) (11)

Si le Holden de *Catcher* est très fortement inspiré de ses prédécesseurs, nous avons vu qu'il s'agissait néanmoins d'un personnage différent. À partir de ce constat, il paraît légitime de dire que notre perception du héros du roman ne devrait pas être influencée par les versions antérieures – que l'auteur lui-même espérait voir oubliées un jour. En réalité, notre conviction est qu'il faut tout simplement distinguer la lecture plaisir de la lecture critique. En d'autres termes, la lecture des premières nouvelles de Salinger mettant en scène Holden Caulfield ne comporte que peu d'intérêt pour ceux dont la lecture du roman se conçoit comme une activité ludique ou visant à la détente. En outre, elle risquerait de dénaturer leur perception du personnage et par là-même leur appréciation du roman dans son ensemble, puisqu'une confusion entre les différentes versions du héros semble difficilement évitable. En revanche, il est évident que dans le cadre d'une lecture critique (travail universitaire, désir d'approfondir l'œuvre de Salinger, attrait pour la critique génétique), la lecture de l'ensemble des nouvelles est souhaitable et profitable. Mais dans ce cas, il est difficile de considérer les premières œuvres de l'auteur autrement que comme des ébauches, si ce n'est des brouillons d'une version plus achevée de l'histoire de Holden. Par ailleurs, en procédant à une analyse comparative de « I'm Crazy » et *Catcher*, nous avons relevé un certain nombre de changements mineurs, de points de détails n'affectant en rien le déroulement de l'intrigue. L'école de Holden, « Pentey Prep », devient « Pencey Prep ». Le grand match auquel il est le seul à ne pas assister n'est plus un match de basket-ball dans le roman, mais un match de football, opposant son école non pas à l'équipe de Saxton Hall mais à celle de Saxton Charter. Ses amis Buhler et Jackson deviennent Tichener et Campbell et pour aller chez Spencer il emprunte la route 204 au lieu de la route 202. Ces transpositions en apparence insignifiantes nous semblent refléter une volonté de l'auteur d'opérer une distinction entre ses deux textes, de signifier clairement leur absence de relation : l'histoire de *Catcher* n'est pas une simple reprise celle de « I'm Crazy ».

Alors quel statut accorder à ces premières nouvelles ? Finalement, le plus simple est peut-être de se reporter à l'avis de l'auteur. Si certains écrivains choisissent de conserver et de léguer tous leurs manuscrits à des fonds d'archives dans le but de laisser les chercheurs et les lecteurs passionnés fouiller leurs carnets et assister à leur processus de création, d'autres préfèrent garder leur travail confidentiel. Comme l'explique Pierre-Marc De Biasi, « la génétique du texte nous fait pénétrer dans le laboratoire secret de l'écrivain, dans l'espace

intime d'une écriture qui se cherche. » (8) Secret, protecteur de son espace intime, Salinger l'était certainement. Et l'on sait combien la parution d'une édition pirate de ses nouvelles l'avait affecté, au point qu'il était sorti de son silence pour déclarer à Lacey Fosburgh, du *New York Times* : « I wrote them a long time ago and I never had any intention of publishing them. I wanted them to die a perfectly natural death. I'm not trying to hide the gaucheries of my youth. I just don't think they're worthy of publishing. » (cité dans Alexander 250)

### 3. La saga Glass : un projet ambitieux au succès limité

#### a. La famille Glass : un projet à grande échelle

Si la première partie de l'œuvre de Salinger est marquée par la présence récurrente de la famille Caulfield, les années 1950 et 1960 se distinguent par la quasi-omniprésence d'une nouvelle famille, les Glass<sup>65</sup>. Le premier membre de cette famille à faire son apparition est Seymour, le fils aîné : la nouvelle « A Perfect Day for Bananafish » (1948) raconte les quelques heures qui ont précédé son suicide. La même année, un autre membre de la famille, Walt, est mentionné dans « Uncle Wiggily in Connecticut », mais, son nom n'apparaissant pas, il est impossible de l'identifier comme le frère de Seymour. En 1949, c'est Boo Boo Tannenbaum, « née Glass », qui apparaît dans la nouvelle « Down at the Dinghy », avec son fils Lionel ; elle y mentionne en passant « Uncle Seymour ». S'il est d'ores et déjà possible de faire le lien entre Boo Boo et Seymour, il est peu probable que les lecteurs de l'époque s'en soient aperçu, les nouvelles ayant été publiées à plus d'un an d'intervalle dans des magazines différents. Ce lien de parenté ne devient réellement évident qu'en 1953 avec la parution de *Nine Stories*, qui réunit les deux textes. En 1955 paraît « Franny », *novella* portant sur la plus jeune des enfants Glass, mais à aucun moment son nom n'est mentionné, et là encore le lecteur ne peut la relier au reste de la famille. À partir de l'apparition de Seymour en 1948, il faut attendre 1955 et la parution de « Raise High the Roof Beam, Carpenters » pour obtenir une vue d'ensemble de toute la famille et une présentation succincte de chacun de ses membres. Suivront « Zooey » (1957), « Seymour – An Introduction » (1959), et enfin « Hapworth 16, 1924 » (1965), la dernière *novella* publiée par l'écrivain. En fait, à partir de 1955, les Glass deviennent pour Salinger une obsession, car il n'écrira désormais plus que sur eux. Néanmoins, comme le souligne François Happe dans sa thèse, « [l]a famille Glass n'est probablement pas le résultat d'un projet établi dès la première apparition d'un membre de la famille, mais semble au contraire être l'aboutissement d'une longue évolution. » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 287) Pour étayer son propos, il s'appuie en particulier sur les changements dans la « carrière poétique » de Seymour au fil de ses apparitions : alors que dans « Raise High » Buddy déclare que son frère n'a jamais écrit de poèmes (« If he never wrote a line of poetry, he could still flash what he had at you with the back of his ear if he

65 L'avènement du règne sans partage des Glass s'accompagne en outre d'évolutions importantes dans le style de l'auteur, qui seront examinées de plus près au Chapitre 2.

wanted to. » [60]), il explique dans « Seymour » comment il se retrouve en possession de 184 poèmes écrits par son aîné au cours des trois dernières années de sa vie. Dans son ouvrage *Salinger's Glass Stories as a Composite Novel*, Eberhard Alsen signale quant à lui que bien que la nouvelle « Franny » ait été publiée en janvier 1955, sa suite, « Zooey », situe les événements en novembre 1955, un indice qui tendrait à montrer que Salinger n'avait pas encore décidé de faire de Franny une Glass lorsqu'il a écrit son histoire (21).

La révélation tardive de l'existence d'une famille complète de personnages a sans doute amené les lecteurs à rechercher dans les premières nouvelles des traces des Glass, donnant parfois lieu à des interprétations non fondées. François Happe s'interroge par exemple sur l'identité du Sergent X de « For Esmé » (1950), qui aurait entraîné une controverse entre différents critiques, « certains affirmant que le sergent n'était autre que Buddy, d'autres rétorquant qu'il ne pouvait s'agir que de Seymour. » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 329) Happe résume précisément les données dont le lecteur dispose pour se faire une idée de l'identité de ce personnage :

Dans cette nouvelle dont certains éléments, il faut le souligner, sont directement inspirés des expériences du sergent Salinger, X est en fait un « mélange » de Seymour et de Buddy. Si le narrateur de « For Esmé » est un écrivain, tout comme Buddy, et reçoit l'invitation au mariage de la jeune anglaise en 1950 alors que Seymour est censé s'être suicidé en 1948, il convient de relever que ce même narrateur est marié (alors que Buddy est resté célibataire) à une femme dont la « pondération [...] époustouflante » fait songer à Muriel dans « Bananafish », cette dernière n'étant pas « le genre de femme à laisser tomber quoi que ce soit pour une sonnerie de téléphone ». Par ailleurs, la belle-mère du sergent X, Mrs. Grecher, n'est pas sans rappeler la belle-mère de Seymour, Mrs. Fedder. Ceci, tendant à montrer que le sergent X derrière qui Salinger se dissimule à peine, tient de Buddy et de Seymour, pousse donc à admettre que, contrairement à ce que la plupart des critiques ont avancé, Buddy n'est pas l'alter-ego de Salinger, ou, plus exactement, que Seymour l'est autant que lui, et même probablement plus. (329-330)

La démonstration de François Happe paraît tout à fait rigoureuse et irréfutable. On peut néanmoins s'interroger sur la pertinence de la question. En effet, on a vu qu'au fil de l'œuvre de Salinger reviennent des personnages récurrents, qui lui permettent de traiter à loisir de thèmes qui constituent chez lui des obsessions. Seymour et Buddy ne sont donc pas les premiers à avoir combattu en Europe et à en être revenus extrêmement marqués. De même, lorsque François Happe écrit, dans son article « De 'The Young Folks' à 'Hapworth 16, 1924' : l'évolution de Jerome David Salinger », que « For Esmé » et « Bananafish » peuvent être considérées comme la suite de « A Boy in France », le terme « suite » pourrait ne pas être pertinent ; de notre point de vue, il s'agit plutôt de variations dans le traitement d'un même sujet parfaitement identifié par Happe : le traumatisme de la guerre (« De 'The Young Folks' à

‘Hapworth 16, 1924’ : l'évolution de Jerome David Salinger » 22).

En revanche, il est possible de voir en Seymour l'aboutissement d'une nouvelle quête littéraire pour Salinger, de même que *Catcher* peut être considéré comme l'aboutissement de son travail sur la famille Caulfield et sur le personnage de Holden. En effet, beaucoup de critiques ont perçu chez Babe Gladwaller, Teddy McArdle, Vincent Caulfield, Raymond Ford ou Joe Varioni des personnages préfigurant l'aîné de la famille Glass. Surtout, une fois mises bout à bout, les nouvelles et *novellas* de la famille Glass révèlent un projet d'une ampleur importante et font apparaître deux grands thèmes clairement identifiés par Eberhard Alsen : le but de la vie de Seymour et l'ambition de l'écriture de Buddy<sup>66</sup>. La quête humaine et spirituelle de Seymour et celle, littéraire, de Buddy se conjuguent à la quête que Salinger choisit de mener à travers l'écriture<sup>67</sup>. C'est donc un projet à grande échelle que l'auteur souhaite réaliser à travers la saga Glass, où toute une famille de personnages lui permet de réfléchir à des questions pour lui essentielles sur la spiritualité, les rapports humains ou la connaissance. Il semble ne s'être que progressivement laissé entraîner dans ce projet puisque, comme on l'a vu, il a apparemment créé pour la première fois le personnage de Seymour sans avoir de plan précis en tête. L'impression dominante lorsque l'on considère ces textes dans leur ensemble est que l'auteur se laisse porter par son écriture, tel le personnage de Buddy qui en écrivant encore et toujours sur Seymour espère trouver des réponses sur son frère autant que sur sa propre entreprise d'écriture. Or, chez Salinger, ce projet ambitieux semble se heurter à diverses limites au fil du temps.

## **b. Les limites de la saga Glass**

Une saga mettant en scène une famille complète sur plusieurs nouvelles et *novellas* est un projet de grande envergure<sup>68</sup> ; Salinger crée là un univers complet bien que jamais achevé, à la manière de Faulkner et son comté de Yoknapatawpha. Toutefois, de l'avis des critiques, ce vaste projet n'aboutit finalement qu'à un résultat décevant. L'ampleur de l'entreprise contraste en effet avec l'étroitesse du monde des Glass, monde exigü et étouffant, « un univers solipsiste

66 On trouvera ce point développé aux Chapitres 3, B/ et 4.

67 Margaret Salinger l'explique dans son livre : “My father once told a friend that for him the act of writing was inseparable from the quest for enlightenment, that he intended devoting his life to one great work, and that the work would be his life – there would be no separation.” (xiii)

68 Les Glass constituent ce que Dunn et Morris nomment un « protagoniste collectif » : « Briefly, a *collective protagonist* is either a group that functions as a central character (a couple, an extended family, a special-interest group) or an implied central character who functions as a metaphor (an aggregate figure who, cumulatively, may be “typical” or “archetypal” or “the essence of” or “the developing presence of” or “the soul of” – and so on). (59)

et raréfié » pour reprendre les termes de Sylvie Mathé (« J.D. Salinger, cinquante ans après *The Catcher in the Rye* » 16). Tout en revenant sur les limites de l'entreprise de Salinger, il paraît important de tenter d'en identifier les causes.

### « Un univers solipsiste et raréfié »

François Happe le souligne dans sa thèse, toute la dynamique de la famille Glass apparaît dictée par « le culte rendu au 'grand disparu', Seymour » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 292). Ce qui caractérise avant tout les membres de cette famille, c'est leur égocentrisme. Buddy, le narrateur de « Zooey », avertit son lecteur dès l'introduction : « To get straight to the worst, what I'm about to offer isn't really a short story at all but a sort of prose home movie, and those who have seen the footage have strongly advised me against nurturing any elaborate distribution plans for it. » (47) Un « film de famille en prose », le terme paraît parfaitement choisi pour le lecteur qui se retrouve face au texte, invité à regarder les événements se dérouler sous ses yeux sans jamais vraiment être convié à participer. Car Salinger présente ouvertement ses personnages comme des adeptes de l'entre-soi. Dans cette nouvelle, le refus de Zooey de quitter New York pour aller tourner un film en France est symptomatique de l'exiguïté de son univers, qui se reflète elle-même dans l'envergure limitée de l'écriture de Buddy (et par conséquent de Salinger). Les Glass vivent entre eux, considérant l'immense majorité des personnes qui les entourent avec mépris ou condescendance. Ainsi, dans « Raise High » Boo Boo écrit à Buddy à propos de Muriel, la fiancée de Seymour : « I've met the girl. She's a zero in my opinion but terrific-looking. I don't actually *know* that she's a zero. I mean she hardly said two words the night I met her. Just sat and smiled and smoked, so it isn't fair to say. » (8-9) Dans « Zooey », la mésestime qu'éprouve le personnage éponyme envers le petit ami de sa sœur est également exprimée en des termes très clairs :

Well, I hate to disillusion you, but I've sat by the hour with him and he's not sweet at all. He's a charm boy and a fake. [...] I can tell you one thing. If he's worried about Franny at all, I'll lay odds it's for the crummiest reasons. He's *probably* worried because he minded leaving the goddam football game before it was over – worried because he probably showed he minded it and he knows Franny's sharp enough to have noticed. I can just picture the little bastard getting her into a cab and putting her on a train and wondering if he can make it back to the game before the half ended. (97)

La manière dont Zooey fait l'éloge de l'intelligence de sa sœur au détriment de Lane illustre parfaitement l'affirmation de Henry Grunwald selon laquelle « [...] the Glasses love each other and themselves at the expense of others; the rest of the world is shut out. One does



indeed get the feeling that there is an invisible barrier between the Glass living room and the rest of the universe. » (xx)

Les conséquences de cette tendance à l'entre-soi, qui font partie des limites de la saga Glass, sont autant la restriction des thèmes abordés dans ces textes que le sentiment de voir l'auteur tourner en rond et les personnages déteindre les uns sur les autres. Une certaine porosité entre les Gladwaller et les Caulfield avait déjà été observée, mais le phénomène est d'autant plus marqué entre les membres de la famille Glass. Pour commencer, tous sans exception ont été des enfants brillants, voire surdoués – tous ont participé à l'émission de radio « It's a Wise Child », occupant à tour de rôle l'antenne sans discontinuer de 1927 à 1943. Le fait que tous aient eu pour modèles et maîtres leurs frères aînés Seymour et Buddy implique qu'ils ont été façonnés par leurs soins et tentent d'appliquer leurs enseignements au quotidien. Dans l'introduction de « Zooey », Buddy parle d'ailleurs d'un langage familial difficilement compréhensible par les personnes extérieures, « a kind of esoteric, family language » (48). Le mimétisme des enfants Glass s'exprime également dans certaines attitudes corporelles, comme ce besoin de s'allonger à même le sol dans les moments intenses, que l'on retrouve chez Seymour quand il écoute les histoires de Buddy (« Seymour »), chez Buddy lorsqu'il écrit sur Seymour (« Seymour ») et chez Zooey lorsqu'il parle à une Franny en pleine crise existentielle (« Zooey »). À vrai dire, Zooey est sans doute le seul membre de cette grande famille à être capable de faire preuve d'un certain recul et surtout d'ironie vis-à-vis de ses frères et sœurs comme de lui-même, par exemple lorsqu'il déclare à sa mère : « That's the trouble with this whole family – we keep things bottled up too much. » (84) Il est aussi le seul à oser remettre en question les enseignements de ses frères, et ce de manière particulièrement virulente, offrant au lecteur un regard totalement nouveau sur la dynamique de la famille Glass :

“Buddy, Buddy, *Buddy*,” he said. “Seymour, Seymour, *Seymour*.” He had turned toward his mother, whom the crash of the razor had startled and alarmed but not really frightened. “I'm so sick of their names I could cut my throat.” His face was pale but very nearly expressionless. “This whole goddam house stinks of ghosts. I don't mind so much being haunted by a dead ghost, but I resent like *hell* being haunted by a half-dead one. I wish to *God* Buddy'd make up his mind. He does everything else Seymour ever did – or tries to. Why the hell doesn't he kill himself and be done with it?”

Mrs. Glass blinked her eyes, just once, and Zooey instantly looked away from her face. He bent over and fished his razor out of the wastebasket. “We're *freaks*, the two of us, Franny and I,” he announced, standing up. “I'm a twenty-five-year-old freak and she's a twenty-year-old freak, and both those bastards are responsible.” (103)

Dans cette tirade insurrectionnelle contre le modèle des « Grands Maîtres » familiaux, le

jeune homme souligne avec insistance la ressemblance entre ses deux frères. C'est justement entre les personnages de Seymour et de Buddy que la porosité est la plus frappante, comme l'a bien montré François Happe :

[...] indéniablement, dès que l'attention de Salinger se relâche – volontairement ou pas – la voix de Buddy se met à ressembler à celle de Seymour en une sorte de ventriloquisme au second degré. L'auteur d'ailleurs en est parfaitement conscient puisqu'il prend les devants et tente de convaincre le lecteur que de telles ressemblances sont normales pour deux êtres qui sont frères depuis plusieurs incarnations<sup>69</sup> [...]. (*L'évolution de Jerome David Salinger* 330)

Il poursuit :

Les deux frères, à l'âge adulte, ne sont pour ainsi dire jamais mis en présence l'un de l'autre, et lorsque Seymour commente une œuvre de Buddy (*Seymour – An Introduction*), c'est par l'intermédiaire d'une lettre, alors que rien n'empêchait Salinger d'imaginer un dialogue – rien sinon la difficulté de faire se rencontrer deux personnages qui ne sont en fait, à peu de choses près, qu'une seule et même personne. (331)

Bien sûr, on a vu que Salinger a tendance à faire réapparaître sous sa plume des personnages plus ou moins similaires, ou du moins se ressemblant, pour aller plus loin dans l'exploration de certaines thématiques ou les aborder sous des angles légèrement différents. Cette démarche n'est évidemment pas propre à Salinger, et la question a été soulevée par François Mauriac par exemple, dans *Le romancier et ses personnages* :

Il arrive un moment, dans la vie du romancier, où, après s'être battu chaque année avec de nouveaux personnages, il finit par découvrir que c'est souvent le même qui reparaît d'un livre à l'autre. Et, en général, les critiques s'en aperçoivent avant lui. C'est peut-être le moment le plus dangereux de sa carrière, lorsqu'on l'accuse de se répéter, lorsqu'on lui insinue, avec plus ou moins de formes, qu'il serait temps pour lui de se renouveler.

Je crois qu'un romancier ne doit pas se laisser impressionner outre mesure par cette mise en demeure. (135)

Mauriac se justifie ainsi :

Quand on me somme de me renouveler, je me dis à part moi que l'essentiel est de se renouveler en profondeur ; sans changer de plan, on peut creuser plus avant. Si vous vous plaignez que le héros du *Nœud de Vipères*, en dépit des circonstances différentes, ressemble trop à celui de *Genitrix*, la critique ne

69 Seymour écrit à Buddy : « One of the few things left in the world, aside from the world itself, that sadden me every day is an awareness that you get upset if Boo Boo or Walt tells you you're saying something that sounds like me. You sort of take it as an accusation of piracy, a little slam at your individuality. Is it so bad that we sometimes sound like each other? The membrane is so thin between us. Is it important for us to keep in mind which is whose? That time two summers ago when I was out so long, I was able to trace that you and Z. and I have been brothers for no fewer than four incarnations, maybe more. Is there no beauty in that? » (« Seymour » 157-158)

me trouble pas parce que, dans le dernier en date de mes romans, je suis assuré d'être allé plus avant dans la connaissance de cet homme et d'être descendu plus profondément en lui. C'est une couche plus enfouie de son être que j'ai mise à jour. (138-139)

Si l'on comprend la démarche, sans doute proche de celle de Salinger, le résultat dans le cas des nouvelles sur la famille Glass produit malgré tout un sentiment de redondance, et les ressemblances entre des personnages qui cohabitent au sein d'une même *novella* peuvent venir gêner la lecture. Mais le reproche le plus souvent adressé à Salinger par la critique est l'aspect égocentrique de son écriture qui, on l'a vu, constitue pour lui un moyen d'exploration de sa propre identité et de son travail d'écrivain. Dans son article « The Rare Quixotic Gesture », Ihab Hassan décrit la *novella* « Raise High the Roof Beam, Carpenters » comme le début d'un dialogue entamé par l'auteur avec lui-même : « the beginning of Salinger's parenthetical and digestive dialogue with himself » (155). Tous les membres de la famille Glass ne seraient que des alter-ego de l'auteur lui permettant de débattre indéfiniment avec lui-même<sup>70</sup>. Dans ces conditions, il est aisé de comprendre le manque d'adhésion du public aux dernières *novellas* de Salinger. Cependant, un autre reproche a été formulé de façon récurrente envers le créateur de la famille Glass : celui de trop aimer ses personnages.

### **Le romancier et ses personnages**

De l'avis de nombreux critiques, l'échec de la saga Glass peut en partie s'expliquer par le rapport que Salinger entretenait avec ses personnages, qu'il semblait aimer au-delà de tout discernement. Il va sans dire que cette conception romantique de l'écrivain qui se plonge dans l'écriture pour pouvoir créer des personnages avec qui instaurer une intimité qu'il ne parvient pas à ressentir avec les personnes réelles qui l'entourent (y compris sa famille) a très largement participé à la conception du « mythe Salinger ». Sans doute cette vision est-elle fondée, puisque c'est en tout cas ce que rapportent sa fille Margaret Salinger dans son livre *Dream Catcher : A Memoir* et son ancienne compagne Joyce Maynard dans le documentaire de Shane Salerno *Salinger*<sup>71</sup>. On a souvent reproché à l'écrivain un excès de sentimentalité à

70 À ce sujet, Maxwell Geismar est bien plus sévère que Ihab Hassan. Dans son article « The Wise Child and the New Yorker School of Fiction », il écrit à propos de « Zooey » : « What is obvious of course is that these roles are all identical; and the literary 'personages' in the narrative are merely the splintered parts of the same literary ego, persuading, opposing, convincing and arguing with itself. Thus there is the almost deliberately static effect of the story: the lack of all inner or outer action, the monotonous and repetitious use of the same trite and paralyzed gestures – as though, finally, we were hearing a voice speaking endlessly in an empty room. This is close to a catatonic tale. [...] The family name of Glass could hardly be better as a symbol of the pervading narcissism of all these identical 'characters' [...]. » (99)

71 Elle déclare : « The Glass family were in his world as real as any relatives. He was protective of these characters, as if they were his children. »

l'égard de ses personnages, dont Seymour rappelle d'ailleurs à point nommé le principe dans « Raise High » : « Bore that I am, I mentioned R. H. Blyth's definition of sentimentality: that we are being sentimental when we give to a thing more tenderness than God gives to it. » (67) Dans sa critique de *Franny and Zooey* pour le *New York Times*, John Updike reprend cette définition pour l'appliquer à Salinger lui-même : « This seems to me the nub of the trouble: Salinger loves the Glasses more than God loves them. He loves them too exclusively. Their invention has become a hermitage for him. He loves them to the detriment of artistic moderation. » (230)

La relation entre un écrivain et ses personnages est en fait un thème sur lequel Salinger s'interroge à de multiples reprises dans l'ensemble de son œuvre, et la notion revient plusieurs fois selon laquelle un auteur devrait éprouver de l'affection ou même de l'amour pour ses créatures littéraires. Déjà en 1944, il écrit à Wolcott Gibbs du *New Yorker* : « I no longer can write a story unless I like intensely all the people in it. » (J. D. Salinger à Wolcott Gibbs) Dans « The Ocean Full of Bowling Balls » (1945), il aborde cette question avec le personnage d'écrivain de Vincent Caulfield qui raconte à son frère Kenneth, âgé de douze ans, l'intrigue d'une nouvelle qu'il vient d'écrire, « The Bowler ». Il s'agit de l'histoire d'un homme qui toute sa vie est bridé par sa femme, qui l'empêche de regarder, d'écouter ou de lire ce qu'il veut car elle n'approuve pas ce qu'il aime. Le seul espace de liberté dont peut jouir cet homme, c'est la sortie au bowling le mercredi soir. Tout ceci dure huit ans, jusqu'à sa mort. Sa femme lui rend alors visite au cimetière tous les lundis soirs pour déposer des glaïeuls sur sa tombe. Un jour, elle s'y rend exceptionnellement un mercredi soir et trouve des violettes toutes fraîches sur la tombe de son mari. Lorsqu'elle demande au gardien qui les a déposées, il lui répond que c'est la personne qui vient tous les mercredis, sans doute sa femme. La nouvelle se termine ainsi :

The woman goes home. Late in the night her neighbors hear the crashing sound of broken glass, but they go on listening to the hockey game on the radio. In the morning, on his way to the office, the neighbor sees a broken window in the next house, and a bowling ball, all dewey, glistening on the front lawn. (4)

À la grande surprise de Vincent, Kenneth ne semble pas apprécier l'histoire. Lorsqu'il lui demande pourquoi, son frère lui explique :

Maybe it *could've* happened, Vincent. But you don't *know* that it happened do you? I mean, you just made it up didn't you?"

"Sure I made it up! That kind of stuff *happens* Kenneth."

"Sure, Vincent! I believe ya! No kidding, I believe ya," Kenneth said. "But if you're just making stuff up, why don't you make up something that's good. See? If you just made up something good, is what I

mean. *Good* stuff happens. Lots of times. Boy, Vincent! You could be writing about good stuff! You could write about good stuff, I mean about good guys and all. Boy, Vincent!” He looked at me with his eyes shining – yes, shining. The boy's eyes could shine.

“Kenneth,” I said – but I knew I was licked; “this guy with the bowling ball *is* a good guy. There's nothing wrong with him. It's just his wife that isn't a good guy.”

“Sure, I know, but – boy, Vincent! You're taking revenge for him and all. Wuddya wanna take revenge on him for? I mean. Vincent. He's all right. Let her alone. The lady, I mean. She doesn't know what she's doing. I mean about the radio and the cowboy stories and all,” Kenneth said. “Let her alone, huh, Vincent? Okay?” (4-5)

Kenneth, qui deviendra plus tard Allie dans *Catcher*, est la voix de la sagesse autant que de la gentillesse. Ses paroles ont donc valeur de credo pour les autres personnages, mais aussi sans doute pour Salinger lui-même. Ici, il suggère qu'une histoire ne peut fonctionner si l'écrivain n'éprouve pas d'empathie pour chacun des personnages. Il reproche à son frère de ne pas comprendre, et par conséquent de ne pas aimer, la femme de sa nouvelle.

On retrouve le même type de reproche formulé par Seymour en direction de Buddy dans « Seymour – An Introduction » : « I think it should be done over, Buddy. The Doctor is so good, but I think you like him too late. The whole first half, he's out in the cold, waiting for you to like him, and he's your main character. » (153) Les deux grands « sages » de Salinger s'accordent donc sur ce point : il est indispensable pour un écrivain d'aimer ses personnages car son amour, ou au contraire son absence d'amour, est forcément perçu par le lecteur. Néanmoins, si les textes de l'auteur viennent ainsi confirmer ce que les critiques ont pu éprouver à la lecture, il ne serait pas satisfaisant de se limiter à cette vision naïve et un peu simpliste de Salinger comme d'un écrivain dépassé par l'amour qu'il porte à ses personnages. Ce serait en effet ignorer le fait que, derrière une impression de candeur et d'affection démesurée, celui-ci est en réalité conscient des défauts de ses personnages. Ceux-ci sont très largement exprimés par Zooey, qui se livre dans la *novella* éponyme à une critique exaltée des enseignements de ses frères, du sentimentalisme de Franny ou du caractère dysfonctionnel de sa famille. Henry Grunwald résume bien ce rapport que Salinger entretient avec les Glass :

Salinger is much too close to his characters to permit any obvious hint of satire, but is there not between them and him just enough space for irony? He does not laugh at them, because he loves them; but he does smile at them – because he loves them. He indulges them, but he does not fail to judge them. (xxii)

Si Salinger est finalement plus capable de critique à l'égard de ses personnages qu'il n'y paraît à première vue, il est aussi capable d'auto-critique quand il s'agit de l'affection qu'il porte à ses créations. Cela est par exemple visible dans ce passage de « Zooey », où l'auteur décrit

Franny (dont la beauté a déjà été louée par le passé) de la manière suivante :

Franny now lay sleeping on her left side, facing into the back of the couch and the wall, her chin just grazing one of the several toss pillows all around her. Her mouth was closed, but only just. Her right hand, however, on the coverlet, was not merely closed but shut tight; the fingers were clenched, the thumb tucked in – it was as though, at twenty, she had checked back into the mute, fisty defenses of the nursery. And here at the couch, it should be mentioned, the sun, for all its ungraciousness to the rest of the room, was behaving beautifully. It shone full on Franny's hair, which was jet-black and very prettily cut, and had been washed three times in as many days. Sunshine, in fact, bathed the entire afghan, and the play of warm, brilliant light in the pale-blue wool was in itself well worth beholding. (123-124)

Dans cette description très visuelle, presque cinématographique, la présentation de la jeune fille est exagérément esthétisée, au point de perdre de son réalisme. Dans le contexte de la *novella*, on serait presque tenté de voir là l'expression d'une lumière divine se posant sur l'héroïne : le soleil, peu flatteur pour le reste de la pièce (« for all its ungraciousness to the rest of the room »), sied admirablement à Franny (« was behaving beautifully »). Ses rayons se posent exactement sur elle, dans un jeu de lumières (« the play of warm, brilliant light ») qui rappelle l'effet d'un projecteur. L'image est trop belle pour être crédible, et c'est en substance ce qui traverse l'esprit de Zooey lorsqu'il entre dans la pièce :

Zooey, almost direct from the bathroom, with a lighted cigar in his mouth, stood for quite a while at the foot of the couch, at first busy tucking in the ends of a white shirt he had put on, then buttoning his cuffs, and then merely standing and looking. He wore a frown behind his cigar, as though the stunning lighting effects had been “created” by a stage director whose taste he considered more or less suspect. (124)

On peut voir ici une mise en abyme, un commentaire métatextuel sur la manière dont le narrateur (Buddy) ou l'auteur (Salinger) cherchent à mettre en valeur le personnage de Franny. Avec les commentaires de Zooey, Salinger montre qu'il a anticipé les réactions de son lecteur et laisse planer le doute sur la réalité de l'effet créé par la lumière. On ne peut donc pas accuser l'auteur de naïveté ou d'un manque total de discernement, comme l'ont fait certains critiques. Bien qu'il envisage sa relation avec ses personnages en termes d'affection ou d'amour, il reste conscient des limites qui sont les leurs, et des siennes. En revanche, on peut dire de la saga Glass qu'elle devient rapidement pour Salinger une véritable obsession dans laquelle il finit par se perdre à la fin de sa carrière<sup>72</sup>. Lui-même le reconnaît d'ailleurs sur la jaquette de *Franny and Zooey* en septembre 1961 :

72 Déjà en 1951 ou 1952 (l'année n'est pas précisée), il écrivait à William Maxwell : « I'm ready to be sealed in with the Glasses. » (J. D. Salinger à William Maxwell [11 septembre])

FRANNY came out in *The New Yorker* in 1955, and was swiftly followed, in 1957, by ZOOEY. Both stories are early, critical entries in a narrative series I'm doing about a family of settlers in twentieth-century New York, the Glasses. It is a long-term project, patently an ambitious one, and there is a real-enough danger, I suppose, that sooner or later I'll bog down, perhaps disappear entirely, in my own methods, locutions, and mannerisms. On the whole though, I'm very hopeful. I love working on these Glass stories, I've been waiting for them most of my life, and I think I have fairly decent, monomaniacal plans to finish them with due care and all-available skill. [...]

Sur la jaquette de *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour an Introduction*, Salinger confirme le bonheur de travailler sur la famille Glass<sup>73</sup> et le documentaire de Shane Salerno sorti en 2013 annonce que parmi les œuvres à paraître au cours des prochaines années se trouvent les chroniques complètes de cette famille, regroupant les textes déjà publiés et cinq nouvelles histoires. D'après Salerno, le livre s'ouvrira sur une généalogie détaillée de la famille et les cinq nouveaux textes concernent Seymour, les quatre premiers explorant les trente années qui ont précédé son suicide, le dernier portant sur sa vie après la mort. Dans la première histoire, Seymour et Buddy seraient recrutés pour l'émission *It's a Wise Child* lors d'une fête qui a eu lieu en 1926. Cette nouvelle est en réalité annoncée par Buddy dans « Hapworth 16, 1924 » : « Last Wednesday night, over the phone, I happened to tell Bessie that I had been working for several months on a long short story about a particular party, a very consequential party, that she and Seymour and my father and I all went to one night in 1926. » (172) Toutes les nouvelles histoires auraient Buddy comme narrateur et seraient remplies de références à la philosophie Vedanta.

On peut donc définitivement parler d'obsession en ce qui concerne Salinger et la famille Glass, et le terme de « quête » semble d'autant plus approprié que l'ensemble des nouvelles et *novellas* met en scène les quêtes spirituelles, humaines et artistiques menées par plusieurs de ses membres. Avec cette famille, l'écrivain semble avoir trouvé son sujet de prédilection, au risque de parfois faillir à rendre ses personnages aussi intéressants et séduisants pour ses lecteurs qu'ils ne le sont à ses propres yeux. Alors que Salinger s'est peu à peu enfermé dans le monde des Glass, beaucoup lui ont reproché de ne plus tenir compte de son lectorat, de n'écrire finalement plus que pour lui-même. Cet univers restreint et obsessionnel ne peut en effet que susciter la question de la réception de ces œuvres.

73 « Oddly, the joys and satisfactions of working on the Glass family peculiarly increased and deepened for me with the years. »

### c. La rupture ?

Cette question de la réception des œuvres de Salinger sera abordée plus en détail dans le chapitre qui suit, mais il ne paraît pas possible de faire ici l'économie de quelques mots sur la perception des Glass par le lecteur et les critiques, tant les réactions, parfois virulentes, illustrent un tournant dans la carrière de l'auteur. En lisant les critiques de l'époque<sup>74</sup>, deux reproches reviennent constamment : l'impression que l'auteur tourne en rond dans cet univers restreint et le sentiment que son style lourd et affecté rend la lecture moins agréable<sup>75</sup>. Parmi les griefs qui sont adressés à Salinger, on l'a dit, revient également l'accusation de n'écrire que pour lui, d'oublier en quelque sorte son lectorat. Dans sa critique de *Franny and Zooey*, Updike écrit : « The author never rests from circling his creations, patting them fondly, slyly applauding. He robs the reader of the initiative upon which love must be given. » (230) Les commentaires de *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour an Introduction* sont moins sévères que ceux de *Franny and Zooey*, mais la perspective de voir la saga Glass se poursuivre ne semble pas réjouir les critiques littéraires pour autant<sup>76</sup>. Enfin, comble du dédain, la publication de « Hapworth 16, 1924 » n'entraîne qu'un nombre réduit de critiques, la plupart des journalistes littéraires l'ignorant ostensiblement. Edward Kosner explique : « In fact, 'Hapworth 16, 1924' was barely publishable. The material had gotten too precious, too inward. Salinger had become so preoccupied with his own concerns that it didn't translate into the outer world anymore. » (cité dans Alexander 230) À lire ces critiques, on comprend que lorsqu'il décide d'arrêter de publier en 1965, la rupture entre Salinger et son public est déjà consommée, à tel point que Henry Grunwald estime en 1962 qu'il est devenu de bon goût d'être « anti-Salinger » : « There are signs that the critics, far from overestimating Salinger, have begun to turn against him. It seems "in" these days to be anti-Salinger. » (xxv)<sup>77</sup>

Paradoxalement, bien que l'écriture de Salinger devienne de plus en plus intime et introspective, dans la saga Glass le lecteur est plus que jamais sollicité : le narrateur met en

74 Voir notamment les ouvrages de Warren French, *J. D. Salinger*, et de Laser et Fruman (ed.), *Studies in J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*.

75 Dans *The Fiction of J. D. Salinger*, Gwynn et Blotner estiment que « Zooey » est sans doute la nouvelle la plus longue et la plus ennuyeuse jamais publiée en trente ans dans le *New Yorker* : « One may guess – without caring to check the fact – that "Zooey" must be the longest (29,000 words) and dullest "short story" ever to appear in *The New Yorker* in its thirty years of surprises. » (48)

76 « [...] the critics delivered a collective moan over the prospect that this book would be followed by yet another Glass saga. They called for an end to the series in no uncertain terms. » (Slawenski 349)

77 L'écrivain ne manque pas de répondre dans ses textes au monde académique qui prend plaisir à décortiquer son travail. Dans « Franny », Lane Coutell et son essai sur la masculinité chez Flaubert (« the thing you could say he lacks is testicularity. » [11]) sont tournés en ridicule. Dans « Raise High », Buddy taxe les critiques d'incompétence pour n'avoir pas été capables de discerner le génie de son frère : « I said that not one God-damn person, of all the patronizing, fourth-rate critics and column-writers, had ever seen him for what he really was. » (60)



place un jeu dans lequel il l'invite simultanément à le suivre ou à le quitter si ce qu'il lit ne l'intéresse pas. Dans « Raise High », il est significatif que Buddy ne raconte l'histoire tant attendue des points de suture de Charlotte qu'au vieil oncle sourd-muet. Attendu que l'hôte de Buddy n'entendra pas un mot de son récit, le lecteur se retrouve dans une position privilégiée, puisque de fait il est le seul à connaître le fin mot de l'histoire<sup>78</sup>. De cette manière, Salinger réaffirme son autorité auctoriale en rappelant qu'il est le seul à décider ce qu'il raconte, et à qui. En outre, le lecteur se trouve dans la même position que le vieil oncle sourd-muet en ce qu'il ne peut rien répondre, mais accepter seulement les mots du narrateur sans jamais les contester. Dans « Zooey », le lecteur est globalement moins interpellé, si ce n'est dans l'introduction, lorsque Buddy anticipe les réactions de son « general reader » (50). C'est néanmoins dans cette *novella* qu'est développé le concept de la « Fat Lady », qui représente pour les enfants Glass le genre humain dans son ensemble et symbolise le devoir de l'artiste de toujours faire de son mieux : en effet, à l'autre bout de l'œuvre se trouve un récepteur susceptible d'y trouver du réconfort, et qui mérite d'être traité avec respect<sup>79</sup>. Alors même que le lecteur peut parfois se sentir laissé au seuil du récit dans « Zooey », tant le « film de famille » raconté par Buddy semble intime et privé, la mention de cette « Grosse Dame » intervient pour lui rappeler que l'artiste a toujours son existence en tête. Dans « Seymour », les interpellations du lecteur sont nombreuses, et l'on sent parfois de la part de Buddy une frustration devant ce manque d'échange avec cet « interlocuteur » invisible (« Good night, all you infuriatingly uncommunicative people! » [191]). Dans cette *novella*, le dialogue avec le lecteur semble participer au processus de réflexion du narrateur. Dans le même temps, Buddy réaffirme aussi son autorité en ouvrant régulièrement des portes de sortie pour ceux qui ne seraient pas intéressés par ce qu'il a à écrire, à la manière de Tristram Shandy qui, dès le début de son récit, prévient :

To such, however, as do not choose to go so far back into these things, I can give no better advice, than that they skip over the remaining part of this chapter; for I declare beforehand, 'tis wrote only for the curious and inquisitive.

----- Shut the door -----  
 (Sterne 6)

78 Notons par ailleurs que le recueil *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour an Introduction* est dédié en partie au lecteur : « If there is an amateur reader still left in the world – or anybody who just reads and runs – I ask him or her, with untellable affection and gratitude, to split the dedication of this book four ways with my wife and children. »

79 Pour une étude plus développée du motif de la « Fat Lady », voir le Chapitre 3, B/2.

Dans toutes ces *novellas*, il semble donc infondé de dire que Salinger ignore son lectorat, puisque leur narrateur ne cesse de l'interpeller et de le solliciter. L'auteur paraît plutôt proposer à ses lecteurs de le suivre dans son projet de la saga des Glass, dont il a lui-même défini les contours (ce qu'il ne cesse de rappeler en réaffirmant constamment ses prérogatives d'auteur), tout en sachant que tous ne seront pas intéressés. « Hapworth 16, 1924 » fonctionne sur le même principe, mais comme le souligne Ian Hamilton, le format de la lettre implique que cette fois son auteur n'a pas besoin d'offrir ni excuses ni portes de sortie au lecteur impatient (*In Search of J. D. Salinger* 188), même s'il adresse à son père une mise en garde valant permission: « This is going to be a very long letter! Stiff upper lip, Les! I humorously give you my permission to read only one quarter of the entire communication. » (179) Au-delà d'un jeu avec le lecteur, on peut aussi voir dans ces interjections et ces réaffirmations de l'autorité auctoriale une manière pour Salinger d'anticiper les critiques qui ne manqueront pas de surgir et d'y répondre immédiatement en les balayant d'un revers de la main.

Dans « Zooey », sans doute la *novella* la moins accessible de la série des Glass, un autre indice montre que Salinger prend en compte son lectorat, ainsi que les critiques l'ont souligné à plusieurs reprises, notamment François Happe. Alors que dans le reste de son œuvre Salinger ne prête que rarement attention à la description des lieux où se déroulent l'action, le salon des Glass est décrit en détail, avec une énonciation presque méthodique de tout ce qu'il abrite (meubles, livres, décorations). De manière similaire, le narrateur passe en revue tous les objets présents dans les grandes poches de Bessie, puis tout le contenu de l'armoire à pharmacie familiale. Il est évident que ces listes d'objets ont d'abord pour fonction de caractériser les personnages (par exemple Bessie, qui se promène avec des outils plein les poches, est une mère de famille qui cherche à réparer tout et tout le monde), mais leur rôle est aussi d'ancrer des personnages quelque peu éthérés dans une réalité plus terre-à-terre. Ainsi, François Happe explique :

[...] Salinger, en effet, ne pouvait pas être indifférent à l'aspect artificiel, quelque peu intemporel de cette famille de génies aux préoccupations intellectuelles, artistiques et, parfois même, mystiques. Il lui fallait donc éviter de faire évoluer ses personnages dans un vide qui ne pouvait être comblé par une intrigue au sens traditionnel, d'où l'accumulation d'objets destinés à placer les Glass dans un monde bien réel [...]. (*L'évolution de J. D. Salinger* 291-292)

Ces listes d'objets, est-on tentée d'ajouter, ont une fonction de « lest », comme les cigares de Zooey : « The cigars are ballast, sweetheart. Sheer ballast. If he didn't have a cigar to hold on to, his feet would leave the ground. We'd never see our Zooey again. » (193) Mais si ce souci de réalisme a bien pour but de raccrocher le lecteur, il semble avoir l'effet inverse, certains

étant tentés de sauter ces passages jugés ennuyeux puisqu'ils se résument à une accumulation d'objets.

Une fois Salinger plongé dans l'univers de sa saga familiale, ses relations avec son lectorat se compliquent, l'auteur lançant parfois des signaux quelque peu contradictoires. Ian Hamilton témoigne du changement de comportement de l'écrivain à partir de 1956, date à laquelle sa notoriété a éclaté (le succès de *Catcher* n'ayant pas été immédiat) : « In life, he withdrew into a deeper, more consciously constructed anonymity. In his work, he bustled mischievously to the center of the stage, addressing the audience with the wordy, casual artifice of one who knows that he is loved. » (*In Search of J. D. Salinger* 156) La saga Glass, qui constitue sans doute la deuxième grande quête littéraire de sa carrière, est l'occasion pour lui d'expérimentations stylistiques qui contrastent fortement avec ses premiers textes. Le risque auquel l'auteur s'expose avec des *novellas* telle « Hapworth », décrite par Ian Hamilton comme « un tour de force étrange et exaspérant » (« a weird, exasperating tour de force » [*In Search of J. D. Salinger* 186]), est de perdre l'adhésion des lecteurs qui peuvent se sentir parfois laissés pour compte, réduits à observer un écrivain (Buddy sur le papier, Salinger dans les faits) en pleine expérimentation, en quête de la forme littéraire qui lui conviendra le mieux. En réalité, le lecteur est sollicité bien plus qu'il ne l'imagine puisque, comme le souligne Alsen, il participe activement à l'émergence du sens de la saga des Glass par la réorganisation mentale des différentes histoires qui la composent (*Salinger's Glass Stories as a Composite Novel* 233)<sup>80</sup>.

80 Ce point sera développé aux Chapitres 4, A et 6, B/1.

## **Chapitre 2 : Trajectoires des personnages**

### **A/ Portraits en gestes et en paroles**

Une autre manière pour Salinger de solliciter la participation de son lecteur est de limiter la caractérisation physique et morale de ses personnages au strict minimum et de favoriser le recours à des stratégies de représentation inspirées des arts dramatiques. Souvent, le lecteur se mue en spectateur, l'auteur mettant un soin tout particulier à décrire les faits et gestes de ses créatures fictives, auxquels il confère parfois un aspect résolument théâtral. Le talent de Salinger réside également dans la retranscription de dialogues, le langage se démarquant comme un incontournable outil de caractérisation de ses personnages. L'authenticité de la voix du narrateur de *Catcher* en fait un personnage oscillant entre le générique et le particulier, à la fois typique de la jeunesse de son époque et unique par les nombreuses idiosyncrasies qui le définissent. On verra par conséquent quelles difficultés ont pu rencontrer les traducteurs français du roman pour retranscrire la voix si particulière de Holden, et les raisons pour lesquelles aucune traduction ne semble pleinement satisfaisante.

#### **1. La mise en scène**

##### **a. Une écriture d'inspiration dramatique**

Les emprunts de Salinger aux arts de la représentation que sont le théâtre et le cinéma ont souvent été soulignés par les critiques<sup>81</sup>, et reflètent l'intérêt que l'auteur porte à ces deux médiums, en dépit des réserves qu'il peut parfois exprimer à leur égard<sup>82</sup>. Sans aller jusqu'à parler d'« un genre hybride qui confond prose et dramaturgie », comme le fait Inès Ben Arfa

81 Pour Bernard-Marie Koltès, « l'œuvre de Salinger n'a rien de théâtral : c'est un objet littéraire, bien construit pour être lu, – mais il y a, en plus de cela et en faisant partie, le drôle d'air avec lequel il le montre, le ton qu'il prend pour dire tout cela – et c'est ce ton-là qui est théâtral. » (8)

82 La question a été abordée au Chapitre 1,B/1.

dans sa thèse (50), on a jugé intéressant d'observer l'influence des arts dramatiques sur l'écriture de Salinger afin de s'interroger sur l'effet produit une fois venu le temps de la lecture.

François Happe tout autant qu'Inès Ben Arfa mentionnent dans leurs travaux le caractère théâtral de plusieurs des nouvelles du recueil *Nine Stories*, notamment en termes d'espace et de temporalité. Les lieux souvent clos, réduits, peuvent s'apparenter à des scènes de théâtre et la construction des textes se prête idéalement à un découpage en actes. Par exemple, « A Perfect Day for Bananafish » peut être considérée comme une nouvelle en trois actes avec changement de décor, tout comme « Uncle Wiggily in Connecticut » (Happe, *L'évolution de Jerome David Salinger* 319). Inès Ben Arfa s'intéresse quant à elle aux positions des personnages dans « Down at the Dinghy », mais aussi dans « Franny », postulant que cette occupation de l'espace prend en compte l'angle de vue du « spectateur », comme si l'intrigue se déroulait sur une scène devant un public (19). Cette interprétation peut être complétée par des remarques sur les jeux d'éclairage introduits par Salinger dans plusieurs de ses textes, comme par exemple dans le passage suivant de « Zooey », précédemment cité :

And here at the couch, it should be mentioned, the sun, for all its ungraciousness to the rest of the room, was behaving beautifully. It shone full on Franny's hair, which was jet-black and very prettily cut, and had been washed three times in as many days. Sunshine, in fact, bathed the entire afghan, and the play of warm, brilliant light in the pale-blue wool was in itself well worth beholding. (123-124)

Le narrateur met les pleins feux sur l'actrice principale avec ce contraste souligné entre le reste de la pièce, que le soleil néglige, et l'emplacement où se trouve Franny, magnifié par un éclairage avantageux. Dans « Go See Eddy », la deuxième nouvelle publiée par Salinger en 1940, l'auteur pose littéralement un éclairage différent sur les deux personnages, attirant l'attention du lecteur sur l'art de la mise en scène : « The sun was on them both, lushing her milky skin, and doing nothing for Bobby but showing up his dandruff and the pockets under his eyes. » (7)

Dans d'autres nouvelles, l'écrivain utilise ou mentionne des techniques empruntées au cinéma. On trouve par exemple dans « A Young Girl in 1941 With No Waist At All » un effet de zoom progressif pour introduire le personnage de Ray. Celui-ci est désigné dès la première phrase par l'expression « The young man in the seat behind Barbara at the jai alai games », puis quelques lignes plus bas par « the young man », la suppression de l'expansion du groupe nominal produisant un effet de gros plan visible sur la page elle-même. Au paragraphe suivant sont révélés le nom et l'activité du personnage : « The young man – his name was Ray

Kinsella, and he was a member of the ship's Junior Entertainment Committee ». Puis vient la désignation « The young man, Ray », qui suggère un début d'intimité du lecteur avec le jeune homme, intimité qui devient totale lorsque son nom ne figure plus en apposition mais devient le seul moyen de le désigner : « Ray » (100). L'effet de zoom est donc à la fois visuel (Ray n'est dans un premier temps qu'un jeune homme assis derrière Barbara, et vers qui la caméra et l'œil du lecteur vont se tourner), syntaxique (avec l'allègement du groupe nominal puis la disparition de l'apposition) et affectif (le lecteur ayant une connaissance de plus en plus intime du personnage). Parfois, l'hommage de Salinger au genre cinématographique est plus direct, comme dans l'extrait suivant, tiré de « The Inverted Forest », où il vante l'efficacité de certains de ses procédés, aussi clichés soient-ils : « At this point I could very nicely use two old Hollywood characters. The calendar that gets its days blown off by an unseen electric fan. And the glorious studio tree that bursts, in about two seconds, out of the bitterest winter into the lushest early spring. » (127)

Le rapprochement de la prose de Salinger avec le genre dramatique est en outre signalé explicitement par la manière dont certains narrateurs s'identifient à des metteurs en scène ou des réalisateurs, dirigeant des acteurs. Dans « Zooey », Buddy prévient le lecteur : « what I'm about to offer isn't really a short story at all but a sort of prose home movie » (47). Il désigne ensuite Franny comme « the leading lady » (47), sa mère Bessie étant « the other lady of the ensemble » (48) et son frère Zooey « the leading man » (48). Dans « Raise High the Roof Beam, Carpenters », c'est du théâtre que Buddy se réclame en multipliant les références à la scène, avec des expressions telles que « Since the bridegroom's permanent retirement from the scene » (5), « to quit the scene » (14) ou encore « a change of scene » (18). Cette identification du narrateur à un metteur en scène se retrouve dans « For Esmé », où la transition entre les deux parties de la nouvelle est ainsi annoncée : « This is the squalid, or moving, part of the story, and the scene changes. » (103) Quant aux personnages, on a déjà évoqué leur tendance à jouer la comédie, à porter des masques et à se conduire de manière théâtrale (Zooey, Holden, ou Daumier-Smith en sont des exemples probants). De plus, Les et Bessie Glass sont d'anciens comédiens de vaudeville et Zooey est acteur de profession, tandis que Franny pratique le théâtre en amateur. Il n'est donc pas étonnant que leur comportement soit caractérisé par une certaine théâtralité.

## b. Donner à voir

À propos des stratégies de caractérisation des personnages employées par Salinger, François Happe écrit :

Dans les œuvres généralement considérées comme les meilleures (*Nine Stories*, *Catcher*), le lecteur a l'impression d'assister à une représentation. Ce qui permet cette visualisation c'est, avec la structure, le choix des détails, les gestes et attitudes des personnages, mais rarement – ce qui peut paraître paradoxal – leur description physique, et encore plus rarement la description de leur visage. (*L'évolution de Jerome David Salinger* 298)

En effet, la plupart du temps (à l'exception de Seymour qui fait l'objet d'une description détaillée dans « Seymour – An Introduction »), Salinger se garde bien d'imposer une vision de ses personnages à ses lecteurs et préfère les laisser donner libre cours à leur imagination. Ainsi, le lecteur ne dispose d'aucune information sur le physique de Muriel dans « Bananafish », pas plus qu'il ne sait à quoi ressemble Holden dans les premières nouvelles. Lorsque l'auteur prend la peine de décrire ses personnages, il reste en général très évasif, comme par exemple lorsqu'il fait le portrait de Barbara dans « A Young Girl in 1941 » : « She was wearing a red-and-blue striped evening gown, and her figure was very young and sassy. » (100) Même dans « Seymour », Buddy se refrène : « Except for the eyes, and maybe (I say *maybe*) the nose, I'm tempted to pass up the rest of his face, and the hell with Comprehensiveness. I couldn't bear to be accused of leaving *nothing* to the reader's imagination. » (175) Il est à nouveau possible de faire un parallèle entre les stratégies narratives de Buddy et celles de Tristram Shandy qui, invitant le lecteur à faire le portrait de la veuve Wadman au chapitre 38, lui fournit avec empressement une page blanche : « To conceive this right, – call for pen and ink – here's paper ready to your hand. – Sit down, Sir, paint her to your own mind – as like your mistress as you can – as unlike your wife as your conscience will let you – 'tis all one to me – please put your own fancy in it. » (Sterne 325)

Salinger préfère donc laisser au lecteur le soin de visualiser les personnages comme il l'entend, néanmoins la dimension théâtrale de son écriture réside dans les nombreuses descriptions qui ponctuent ses nouvelles. Dans son article intitulé « De 'The Young Folks' à 'Hapworth 16, 1924' : l'évolution de Jerome David Salinger », François Happe distingue dans l'écriture de Salinger une « évolution qui consiste à suggérer plus qu'à dire » (26), tendance effectivement constatée à travers la comparaison des premières nouvelles mettant en scène Holden Caulfield (« I'm Crazy » et « Slight Rebellion Off Madison ») avec le roman de

1951.<sup>83</sup> Dans *S/Z*, Barthes distingue trois « régimes » pour exprimer une action romanesque :

Pour toute action romanesque (relevée par le discours du roman classique), il y a trois régimes possibles d'*expression*. Ou bien le sens est énoncé, l'action nommée, mais non détaillée (*accompagner avec une sollicitude inquiète*). Ou bien le sens étant toujours énoncé, l'action est plus que nommée : décrite (*regarder avec inquiétude par terre là où la personne que l'on guide pose ses pieds*). Ou bien l'action est décrite, mais le sens est tû : l'acte est simplement connoté (au sens propre) d'un signifié implicite (*regarder le vieillard poser lentement ses pieds débiles*). Les deux premiers régimes, selon lesquels la signification est *excessivement* nommée, imposent une plénitude serrée du sens, ou, si l'on préfère, une certaine redondance, une sorte de babil sémantique, propre à l'ère archaïque – ou enfantine – du discours moderne, marqué par la peur obsessionnelle de manquer la communication du sens (sa fondation) ; d'où, en réaction, dans les derniers (ou « nouveaux » romans), la pratique du troisième régime : dire l'événement sans le doubler de sa signification. (78)

On observe chez Salinger une volonté de se détacher des deux premiers régimes pour s'orienter vers le troisième. Ce choix se traduit dans un premier temps par l'utilisation de descriptions que l'on pourrait qualifier d'« objectives », c'est-à-dire ne comprenant aucun commentaire, aucune interprétation de la part de la voix narrative. C'est le cas par exemple dans la courte nouvelle « Go See Eddie », constituée en majeure partie de dialogues, mais dont les brefs passages narratifs s'apparentent à des didascalies dans la mesure où ils ont pour seul but de décrire les déplacements et les gestes des personnages. Ces passages contiennent exclusivement des verbes d'action, en particulier de mouvement, comme le montre l'extrait suivant :

Arranging her royal-blue robe to cover her long bare legs, Helen went on brushing her hair. Then abruptly a tall sandy-haired man in a polo coat brushed behind and past her, snapping his index finger against the back of her neck. He walked directly to the chaise-lounge on the other side of the room and stretched himself out, coat and all. Helen could see him in her mirror. (7)

Ou encore:

Helen set down her brush, got up, and seated herself in the peach-colored straight chair at Bobby's feet. From her robe pocket she took an emory board and proceeded to apply it to her long, flesh-pink nails. (7)

On a affaire ici à des descriptions pures et simples de l'action qui ressemblent grandement à des indications scéniques. Cependant, Salinger est aussi connu pour sa capacité à introduire habilement quelque détail porteur de signification. Nous avons vu précédemment que l'écrivain reprenait certaines scènes identiques dans plusieurs de ses nouvelles et il en va de même de certains mouvements précis, dont il apprécie sans doute l'efficacité pour caractériser

83 Voir Chapitre 1, B/2.



les sentiments ou l'état d'esprit d'un personnage. Souvent, il s'agit de détails ; or, comme l'écrit Barthes, « pour faire 'vrai', il faut à la fois être précis et insignifiant » (*S/Z* 69). Par exemple, l'œuvre de Salinger est ponctuée de personnages croisant ou décroisant leurs jambes en fonction de la situation : Helen dans « Go See Eddie » (8), Babe dans « The Stranger » (84), Corinne dans « The Inverted Forest » (143), Muriel dans « Bananafish » (6), Eloise dans « Uncle Wiggily » (20), Ginnie dans « Before the War » (42), Mary Hudson dans « The Laughing Man » (70) ou encore Bob Nicholson dans « Teddy » (183). Dans sa thèse intitulée *La Marginalité chez J. D. Salinger*, Vinciane Boudonnet explique la signification qui se cache derrière ce mouvement :

[...] Salinger utilise le mouvement des jambes croisées pour évoquer en un instant la complexité d'une situation qu'aucun échange verbal ne saurait dépeindre avec autant de concision et de pertinence. Chez les personnages qui adoptent ce réflexe comportemental, c'est un moyen de défense contre une situation de communication avec autrui qui s'avère difficile à aborder, voire qui pourrait devenir conflictuelle. (140)

Une autre série de gestes reviennent fréquemment dans les textes de Salinger : ceux associés à la cigarette et à l'activité de fumer. Ceux-ci signalent souvent une forme de malaise ou de repli sur soi de la part du personnage, comme dans le cas d'Edna dans « The Young Folks », de Bobby dans « Go See Eddie », ou de Holden dans *Catcher*, pour n'en citer que quelques uns. Dans « J. D. Salinger : 'Everybody's Favorite' », Alfred Kazin ironise sur cette marotte de l'écrivain en déclarant : « Someday there will be learned theses on *The Use of the Ash Tray in J. D. Salinger's Stories*; no other writer has made so much of Americans lighting up, reaching for the ash tray, setting up the ash tray with one hand while with the other they reach for a ringing telephone. » (218) Dans ce même article, Kazin impute les choix narratifs de l'écrivain à la spécificité inhérente à une forme courte de récit qui ne permet pas de développer les personnages : « For Salinger, the expert performer and director [...], gesture is the essence of the medium. A short story does not offer room enough for the development of character; it can present only character itself, by gesture. » (219) On ajoutera que, dans ce genre bref qu'est la nouvelle, le « décor » revêt une importance particulière, comme au théâtre, et agit presque toujours comme un miroir de l'état d'esprit ou des émotions des personnages. C'est ce qu'explique Pierre Tibi dans « La nouvelle. Essai de compréhension d'un genre. » :

La nouvelle est prodigue de ces « fausses » descriptions où le topographique en réalité débouche sur le psychologique. Le « landscape » (paysage naturel) s'avère en mainte occasion un « inscape » déguisé, un paysage mental. Il en va de même de ce que l'anglais appelle « cityscape » (paysage urbain). (41)

Dans la nouvelle « Uncle Wiggily in Connecticut », les fenêtres sales d'Eloise l'empêchent de

voir clairement ce qui se passe dehors et traduisent ainsi son attitude de repli et son incapacité à s'ouvrir aux autres, alors que le temps inclément reflète son état d'esprit général et la personne froide et insensible qu'elle est devenue : « [Mary Jane] drew aside the curtain and leaned her wrist on one of the crosspieces between panes, but, feeling grit, she removed it, rubbed it clean with her other hand, and stood up more erectly. Outside, the filthy slush was visibly turning to ice. » (22) Dans *Catcher*, l'atmosphère décrite par Holden n'est qu'une projection de ce qu'il ressent au plus profond de lui-même, un sentiment d'isolement et d'angoisse. Le froid mordant et le manque de lumière traduisent le vide ressenti par le protagoniste, vide qui finit par le happer tout entier : « It was that kind of a crazy afternoon, terrifically cold, and no sun out or anything, and you felt like you were disappearing every time you crossed a road. » (8) Le narrateur joue également sur la polysémie de certains adjectifs, comme dans la phrase suivante où le terme « lonesome » peut s'appliquer indifféremment aux rues new-yorkaises désertes et à lui-même, assailli par un sentiment de solitude : « What made it worse, it was so quiet and lonesome out, even though it was Saturday night. » (106) De la même manière, la description de sa progression dans Central Park n'est autre qu'une métaphore de sa propre situation et de sa descente dans la dépression : « Then I went in the park. Boy, was it dark. [...] I kept walking and walking, and it kept getting darker and darker and spookier and spookier. » (200)

Dans d'autres œuvres, Salinger ne se contente pas de décrire avec précision les faits et gestes des personnages mais joue sur l'aspect théâtral en les mettant en scène dans des attitudes extravagantes ou démesurées. « Raise High the Roof Beam » est une illustration convaincante de ce procédé, l'emphase et la démesure venant servir le comique. Le travail d'une mise en scène finement ciselée s'observe dans cet extrait : « Mrs. Silsburn turned briefly – but completely – around to smile at the speaker. Then she faced front again. We made the round trip, in fact, almost in unison. » (19) Dans le passage suivant, le caractère outrancier des gestes des personnages et l'insistance sur le bruit rendent la scène particulièrement théâtrale :

The end of her sentence was lost to us. She was interrupted, suddenly and unequivocally, by the most piercing, most deafening, most *impure* E-flat blast I've ever heard. All of us in the car, I'm sure, literally jumped. At that moment, a drum-and-bugle corps, composed of what seemed to be a hundred or more tone-deaf Sea Scouts, was passing. With what seemed to be almost delinquent abandon, the boys had just rammed into the sides of « The Stars and Stripes Forever. » Mrs. Silsburn, very sensibly, clapped her hands over her ears. (44-45)

Le narrateur revendique un peu plus tôt dans le texte l'aspect théâtral que prend son récit : « She reached over (in lieu, possibly, of a better stage direction) and flicked her ashes again. »

(41) Mais le personnage le plus théâtral de la *novella* est sans aucun doute le grand-oncle de la mariée, ce petit homme sourd-muet qui compense son absence de parole par des gestes et des mimiques excessifs, adressés notamment au narrateur :

As the Matron of Honor followed me toward the bedroom, where the phone was, the bride's father's uncle came toward us from the far end of the hall. His face was in the ferocious repose that had fooled me during most of the car ride, but as he came closer to us in the hall, the mask reversed itself; he pantomimed to us both the very highest salutations and greetings, and I found myself grinning and nodding immoderately in return. His sparse white hair looked freshly combed – almost freshly washed, as though he might have discovered a tiny barbershop cached away at the other end of the apartment. When he'd passed us, I felt a compulsion to look back over my shoulder, and when I did, he waved to me, vigorously – a great, *bon-voyage*, come-back-soon wave. It picked me up no end. (62)

On constate ici que l'excès qui caractérise l'attitude du grand-oncle de la mariée (« he pantomimed to us both the very highest salutations and greetings », « he waved to me, vigorously – a great, *bon-voyage*, come-back-soon wave ») déteint sur Buddy qui se laisse prendre au jeu (« I found myself grinning and nodding immoderately in return »). Les échanges entre les deux hommes se poursuivent ensuite dans les mêmes termes hyperboliques :

We greeted each other even more extravagantly than usual, as though these intermittent separations were suddenly too long and unnecessary for either of us to bear with. (78)

Et ce jusqu'à la fin de la *novella* :

My return to the living room was unreservedly hailed by my one remaining guest – whom I'd forgotten. He raised a well-filled glass at me as I came into the room. In fact, he literally waved it at me, wagging his head up and down and grinning, as though the supreme, jubilant moment we had both been long awaiting had finally arrived. (88)<sup>84</sup>

L'attention toute particulière ici portée à la mise en scène rappelle une autre nouvelle de Salinger, écrite en 1942 mais jamais publiée : « The Last and Best of the Peter Pans ». Narrée par Vincent Caulfield, elle offre une présentation de Mary Moriarity, mère de Holden, Vincent, Kenneth et Phoebe et comédienne célèbre. Le jeune homme explique qu'il n'a jamais pu distinguer sa mère de l'actrice qu'elle est, et décrit son jeu avec précision. Sa spécificité tient à la manière qu'elle a de mettre les mains dans ses poches différemment selon le sentiment qu'elle cherche à exprimer. Tout au long de cette nouvelle de jeunesse, les personnages s'assoient et se lèvent, et des allusions directes à la scène (telle l'expression « she upstaged me ») reflètent la passion initiale de l'auteur pour le théâtre. Comme beaucoup de ses

84 Pour d'autres exemples, voir pages 47, 48, 50, 89 de « Raise High ».

premiers textes, celle-ci est d'ailleurs composée principalement de dialogues, autre élément signalant une parenté avec l'écriture dramatique.

### **c. Donner à entendre**

Lorsqu'il s'agit de rapporter les propos des personnages, l'emploi du style indirect rappelle la présence d'un narrateur qui peut émettre un commentaire ou porter un jugement sur ce qu'il rapporte. Au contraire, lorsque les propos sont restitués au style direct, le lecteur a l'illusion que le narrateur s'efface et disparaît derrière les paroles des personnages. C'est bien souvent l'option choisie par Salinger. Dans la première partie de « Bananafish », le portrait de Muriel repose ainsi entièrement sur la description de ses gestes et sur la conversation qu'elle tient avec sa mère. Même son nom et son prénom sont livrés au lecteur au sein du dialogue (4) et les passages narratifs, dépourvus d'analyse psychologique, ne révèlent aucune information sur sa personnalité ou son état d'esprit. Il en va de même pour sa mère, dont le lecteur n'entend que la voix à l'autre bout du téléphone mais parvient néanmoins à cerner la personnalité sans trop de difficulté. On perçoit une femme anxieuse, adepte des méthodes psychanalytiques (ce qui sera confirmé dans « Raise High ») et inquiète pour sa fille dont elle aimerait continuer à contrôler la vie. Les italiques qui ponctuent ses phrases ont une teinte hystérique : « *'I told your father you'd probably call last night. But, no, he had to – Are you all right, Muriel? Tell me the truth.'* » (4) Dans le cas de Mrs. Fedder, la voix narrative n'a nul besoin d'intervenir pour mettre en évidence le caractère comique du personnage. Le dialogue brut suffit au lecteur pour discerner sa personnalité. Mais si le style direct permet d'échapper à toute manipulation ou déformation de la part du narrateur, le lecteur doit tout de même être capable de reconnaître les tentatives de manipulation du personnage, autrement dit être capable de lire entre les lignes. Par exemple, dans la nouvelle « Go See Eddie » qui, on l'a vu, est principalement constituée de dialogue, il est très difficile de cerner les personnages avant d'atteindre le dénouement. La conversation qui a lieu entre Helen et son frère Bobby ne présente pas ce dernier sous un jour favorable. Il apparaît comme autoritaire vis-à-vis de sa sœur, comme en témoigne l'extrait suivant :

“I want you to see Eddie,” he told her.

“I don't want to see Eddie.”

“I want you to see him. Put down that goddam file a minute.”

She went on filing.

“I want you to go up there this afternoon, hear?”

“I'm not going up there this afternoon or any other afternoon,” Helen told him, crossing her legs. “Who do you think you're ordering around?” (8)

La focalisation externe laisse croire au lecteur qu'il est là en présence d'une représentation parfaitement objective des rapports entre frère et sœur, de laquelle Bobby ne sort pas grandi. La répétition de la structure typique du verbe de volition « want », qui met en exergue la volonté du sujet et constitue ici un ordre déguisé, associé à l'impératif « put down », témoignent du désir du jeune homme d'affirmer sa position d'autorité. Très vite, Bobby devient même menaçant :

“[...] Would you like me to tell you what I'll do if you don't go up there?”

“Yes, I'd like you to tell me what you'll do if I don't go up there,” Helen mimicked.

“Don't do that. I'll push in that glamour kisser of yours. So help me,” Bobby warned. “I want you to go up there. I want you to see Eddie and I want you to take that goddam job.”

“No, I want you to tell me what you'll do if I don't go there,” Helen said, but in her natural voice.

“I'll tell you what I'll do,” Bobby said, watching her eyes in the mirror. “I'll ring up your greasy boyfriend's wife and tell her what's what.” (8)

Bien sûr, Helen est loin d'apparaître innocente tout au long de la nouvelle, et elle est aussi responsable que son frère des rapports de force qui guident leurs interactions. Ce n'est néanmoins qu'à la fin du récit que le lecteur est amené à reconsidérer les relations entre les deux personnages, quand il prend conscience de l'ampleur de la duplicité de Helen, et ce à nouveau par le biais du dialogue, lorsqu'elle appelle tour à tour chacun de ses deux amants (10). En accablant Helen, Salinger incite à relire la nouvelle en reconsidérant le point de vue d'abord porté sur Bobby.

Bien sûr, les dialogues n'ont pas pour seule fonction de caractériser les personnages : ils jouent aussi un rôle dans la narration, et ce d'autant plus dans des nouvelles où ils occupent presque l'intégralité du texte. C'est ce que Pierre Tibi appelle la « polyvalence fonctionnelle [des] éléments constitutifs [de la nouvelle] » (39), relevant selon lui d'un effort de « rentabilisation des unités narratives ou discursives » (40). Dans les deux nouvelles citées, la narration s'effectue en effet exclusivement au travers des dialogues, puisque tout ce qui les entoure n'a qu'une fonction descriptive. C'est ainsi au compte-gouttes et à tâtons que le lecteur accumule les informations pour tenter de se représenter ce qui s'est passé entre Muriel et

Seymour ou ce que Helen a bien pu faire avec tel ou tel homme. La nature conflictuelle des relations entre les personnages et le fait qu'ils se contredisent systématiquement permet à l'auteur de brouiller les pistes en multipliant les points de vue, plongeant le lecteur dans l'incertitude pour lui interdire de se faire un avis arrêté sur la situation<sup>85</sup>.

Ce rôle primordial accordé aux dialogues se retrouve principalement dans les premières œuvres de Salinger. Par la suite, l'auteur développe en parallèle d'autres stratégies pour donner à son lecteur le sentiment d'aborder le personnage de manière directe, sans le parasitage d'éventuels commentaires de la voix narrative. Au cours de sa carrière, il s'oriente progressivement vers des techniques donnant accès à l'intériorité des personnages, comme le relève Ian Hamilton dans *In Search of J. D. Salinger* :

Later, Salinger will favor fictional techniques that give him the illusion of having, as it were, delivered his characters' destinies into their own keeping: the interior monologue, the letter, the long telephone call – these are all ways of making it seem that the “I” figure is in control of what is happening to him, that the parent of his tale, the author, has granted him full independence. (70)

L'« indépendance totale » du « je » fait du personnage un acteur à part entière, qui évolue sur une scène sous le regard du lecteur. Le monologue intérieur de Buddy ou le récit oral de Holden Caulfield, qui incluent tous deux des interjections au lecteur, suggèrent entre le personnage et celui qui l'« écoute » une interaction qui rappelle celle d'un acteur de théâtre avec son public. Les plus longues des lettres que l'on trouve dans l'œuvre de Salinger (celle de Buddy à Zooey dans « Zooey », celle de Seymour à ses parents dans « Hapworth 16, 1924 ») offrent elles aussi au lecteur la possibilité d'un contact direct avec le personnage, sans l'influence d'un narrateur extérieur. De plus, il est une autre technique narrative que Hamilton ne mentionne pas : le journal intime. Dans « Raise High the Roof Beam, Carpenters », Buddy découvre le journal de Seymour et en lit un extrait, caché dans la salle de bains pendant que ses invités l'attendent. En tant que narrateur, celui-ci nous assure que le texte qu'il nous livre n'a subi aucune manipulation : « What follows is an exact reproduction of the pages from Seymour's diary that I read while I was sitting on the edge of the bathtub. » (66) Les dix pages de journal ont un effet salutaire dans cette *novella* car elles permettent au lecteur d'appréhender le personnage de Seymour de façon directe, après un long moment d'indécision quant à sa nature. Entre les accusations et la condamnation sans appel émise par la demoiselle d'honneur et la partialité inéluctable du narrateur, le lecteur subissait jusqu'ici deux influences contraires. Le fonctionnement de la *novella* est d'ailleurs similaire à celui de « Bananafish », où l'on est d'abord partagé entre les points de vue de Muriel et de sa mère sur Seymour, avant

85 Cette question fera l'objet d'un développement plus approfondi au Chapitre 6, B/.

de rencontrer cet intrigant jeune homme dans la deuxième partie de la nouvelle et d'être enfin en mesure de se faire un avis plus éclairé sur sa personnalité. Le journal intime étant caractérisé par une écriture spontanée, impulsive et parfois même orale, il peut être associé à un monologue prononcé en aparté sur une scène de théâtre. L'une des nouvelles non-publiées de Salinger est entièrement écrite sous la forme d'un journal intime. Il s'agit de « The Children's Echelon » (1944), qui retrace quelques mois dans la vie de Bernice (du 12 janvier au 25 mars d'une année non précisée), adolescente de 18 ans en pleine transition vers l'âge adulte. La stratégie adoptée, qui donne à voir la jeune fille sans commentaires superflus d'un narrateur qui s'interposerait entre le personnage et le lecteur, permet à ce dernier de se faire sa propre idée du personnage – avec toutes les questions d'interprétation que cela pose.<sup>86</sup>

L'aspect « scénique » de l'écriture de Salinger trouve vraisemblablement son origine dans son admiration pour le genre dramatique, auquel il choisit d'emprunter quelques stratégies. En réduisant la plupart du temps les portraits physiques et moraux de ses personnages au strict minimum, l'auteur s'appuie avant tout sur les gestes et les dialogues pour les caractériser. Il laisse ainsi au lecteur le soin de se façonner une image personnelle des personnages, préférant le guider que de lui dicter une lecture. Influencé par un goût prononcé pour le théâtre, l'écrivain aurait sans doute pu en d'autres circonstances se tourner vers cet art de la représentation. On peut cependant émettre des hypothèses pour expliquer son choix de privilégier la fiction. Il est possible d'y voir la réaffirmation de sa volonté de maîtrise sur son travail, plus difficile à conserver dans le cas d'une œuvre dramatique dont la réalisation incombe ensuite à des personnes extérieures amenées à se réapproprier l'œuvre initiale pour lui donner vie. Peut-être Salinger était-il également trop attaché à la langue en elle-même et a su percevoir les limites du genre en termes d'expérimentations stylistiques. Néanmoins, à la lecture de ses œuvres on a parfois l'impression de regarder une scène de théâtre, et cette impression est renforcée par l'attention toute particulière portée au discours des personnages, qui les rend profondément vivants.

<sup>86</sup> Ces questions sont abordées au Chapitre 2, B/1.

## 2. Le langage

### a. Un outil de caractérisation majeur

En l'absence de descriptions morales et psychologiques approfondies, c'est à travers leur discours que les personnages se dessinent. Or on a souvent loué le talent de Salinger pour reproduire dans toute sa justesse et son authenticité le langage de telle ou telle catégorie de la population.<sup>87</sup> Ceci apparaît clairement dans les articles qui lui sont consacrés dans les années 1950. Granville Hicks insiste sur ce point: « The talk of his characters is, so to speak, righter than right. » (88) Donald Costello attribue presque une valeur historique au langage de Holden qu'il voit avant tout comme le témoignage d'une époque : « In coming decades, *The Catcher in the Rye* will be studied, I feel, not only as a literary work, but also as an example of teenage vernacular in the 1950's. » (« The Language of *The Catcher in the Rye* » 92) Arthur Mizener loue la capacité de l'auteur à transcender le langage courant : « His immediate appeal is that he speaks our language, or, to be exact, makes a kind of poetry out of the raw materials of our speech. » (202) Pour obtenir ce langage « authentique », le travail de Salinger porte sur deux aspects : le choix des items lexicaux et la prosodie. Cette dernière est notamment mise en valeur par l'utilisation récurrente des italiques pour retranscrire les inflexions de la voix des personnages. Celles-ci peuvent signaler l'irritation ou le désaccord, comme souvent dans la conversation entre Muriel et sa mère dans « Bananafish » : « 'Oh, what's the *difference*, Mother?' / 'Muriel, I want to *know*. Your father –' » Parfois, elles traduisent l'excitation (réelle ou feinte) du locuteur, comme dans le cas d'Edna dans « The Young Folks » : « Lord! I'll bet Dad would *kill* me if I ever came home with my hair touched up even a *little!* » Chez Holden, elles sont généralement le signe d'un bouillonnement qui va de pair avec le rythme rapide de sa narration, une tendance illustrée dans ce court passage :

So what I did was, I went over and made her move over on the glider so that I could sit down next to her – I practically sat down in her *lap*, as a matter of fact. Then she *really* started to cry, and the next thing I knew, I was kissing her all over – *anywhere* – her eyes, her *nose*, her forehead, her eyebrows and all, her *ears* – her whole face except her mouth and all. (102)

87 On pense bien sûr en premier lieu à Holden Caulfield mais il ne faudrait pas en oublier pour autant les autres personnages, de tous âges et catégories sociales, dont Salinger s'emploie à retranscrire le langage avec finesse. Dans sa thèse, Vinciane Boudonnet développe notamment avec beaucoup de précision la manière dont l'auteur illustre la marginalité des musiciens de jazz noirs au travers du « black speech » ou « jive ».



Les italiques sont le plus souvent un moyen de suggérer l'aspect naturel et spontané du discours des personnages, mais elles peuvent au contraire conférer au propos un aspect affecté. C'est ce que sous-entend le narrateur de « *Once A Week Won't Kill You* » au sujet de l'épouse d'un homme s'apprêtant à partir pour la guerre : « It had been three years and she had never stopped talking to him in italics. » Salinger attire ici l'attention sur l'aspect visuel du langage, dans un effet de synesthésie que l'on retrouve à plusieurs reprises dans son œuvre. Ainsi, dans « *Zooey* », Buddy écrit :

Dear Zooey,

I've just finished decoding a long letter that came from Mother this morning, all about you and General Eisenhower's smiles and small boys in the *Daily News* who fall down elevator shafts and when am I going to have my phone in New York taken *out* and get one installed up here in the *country*, where I really *need* it. Surely the only woman in the world who can write a letter in invisible italics. (56)

Dans « *Down at the Dinghy* », plus d'italiques, mais une grande attention est à nouveau portée à la musicalité de la parole, à son accentuation et son intonation, et ce notamment par la référence à d'autres sens : « [Lionel's] sentences usually had at least one break of faulty breath control, so that, often, his emphasized words, instead of rising, sank. Boo Boo not only listened to his voice, she seemed to watch it. » (80)

Dans son recueil *The Art of Fiction*, David Lodge s'intéresse à l'utilisation du *skaz* dans *Catcher*, dont il donne la définition suivante :

*Skaz* is a rather appealing Russian word (suggesting “jazz” and “scat”, as in “scat-singing”, to the English ear) used to designate a type of first-person narration that has the characteristics of the spoken rather than the written word. In this kind of novel or story, the narrator is a character who refers to himself (or herself) as “I”, and addresses the reader as “you.” He or she uses vocabulary and syntax characteristic of colloquial speech, and appears to be relating the story spontaneously rather than delivering a carefully constructed and polished written account. We don't so much read it as listen to it, as to a talkative stranger encountered in a pub or railway carriage. (18)

Le résultat, ajoute-t-il, est un effet d'authenticité et de sincérité. Or Salinger n'a pas attendu son roman pour s'orienter vers ce style d'écriture : il y fait recours dans un grand nombre de ses nouvelles publiées dans les années 1940. Observons par exemple l'ouverture de « *Both Parties Concerned* » (1944), dont le narrateur, Billy, peut être considéré comme un prédécesseur de Holden :

There really isn't much to tell – I mean it wasn't serious or anything, but it was kind of funny at that. I mean because it looked there for a while as though everybody at the plant and Ruthie's mother and all was going to have the laugh on us. They had all kept saying Ruthie and I were too young to get married. Ruthie, she was seventeen, and I was twenty, nearly. That's pretty young, all right, but not if you know

what you're doing. I mean not if everything's Jake between she and you. I mean both parties concerned.  
(36)

La spontanéité du discours est d'abord perceptible dans la répétition de l'expression « I mean », outil employé par le narrateur pour amender et préciser après-coup ce qu'il vient d'énoncer, et qui suggère l'absence d'organisation de ses idées, comme s'il s'adressait au lecteur en lui parlant plutôt que par écrit. Ceci transparaît aussi dans la syntaxe désordonnée d'une phrase comme « Ruthie, she was seventeen, and I was twenty, nearly. » qui, réorganisée correctement en supprimant le pronom superfétatoire et en déplaçant l'adverbe final, deviendrait : « Ruthie was seventeen, and I was nearly twenty. » Enfin, on note la présence de plusieurs expressions appartenant à la langue orale ou au registre familier : « kind of », « to have the laugh », « all right », « you know what you're doing », « everything's Jake ». Ce type de procédés se retrouve dans « Soft-Boiled Sergeant » (1944), qui utilise aussi un langage *skaz* :

Juanita, she's always dragging me to a million movies, and we see these here shows all about war and stuff. You see a lot of real handsome guys always getting shot pretty neat, right where it don't spoil their looks none, and they always got plenty of time, before they croak, to give their love to some doll back home, with who, in the beginning of the pitcher, they had a real serious misunderstanding about what dress she should ought to wear to the college dance. (42)

On observe à nouveau ici le doublement du sujet grammatical (« Juanita, she's always dragging me ») et l'emploi de termes relevant du registre familier ou oral (« right », « they croak », « give their love to some doll »), allant parfois jusqu'à la déformation orthographique (le mot « picture », écrit phonétiquement, devient « pitcher »). S'ajoutent également des incorrections grammaticales, telles que la double négation « it don't spoil their looks none », le doublement du modal dans « what dress she should ought to wear », ou la substitution d'un adjectif à l'adverbe « really » dans « a real serious misunderstanding ». La longueur de la seconde phrase, qui aurait pu être scindée en deux pour en faciliter la compréhension, est aussi un indice de l'oralité et de la spontanéité de la narration.

Le *skaz*, écrit Lodge, a été à une époque un moyen pour les écrivains américains de s'émanciper des traditions littéraires anglaise et européenne et de se créer une identité propre.<sup>88</sup> Pour Salinger, c'est surtout le *teenage skaz* qui a contribué à sa renommée, en particulier avec *The Catcher in the Rye*, comme on le verra plus bas. Mais le *skaz* est avant tout un procédé stylistique très fécond pour caractériser un personnage. Dépassant la simple narration homodiégétique, il permet de donner vie et couleur au narrateur tout autant qu'au

88 « For American novelists *skaz* was an obvious way to free themselves from the inherited literary traditions of England and Europe. » (*The Art of Fiction* 18)

récit car entre ses mots se dessinent sa personnalité et son tempérament. La notion d'authenticité relevée par Lodge est primordiale, même si, bien sûr, sous ses dehors de spontanéité, le *skaz* n'est qu'un autre moyen pour la voix narrative de manipuler et de jouer avec son lecteur. Par ailleurs, dans les cas où le narrateur s'adresse directement au lecteur, comme dans *Catcher* ou « Both Parties », la narration homodiégétique permet une lecture à plusieurs niveaux en considérant à la fois ce qui est dit explicitement et ce qui transparaît de l'inconscient du personnage. Ce type particulier de narration se rapproche en quelque sorte du discours libre du patient du psychanalyste. Les analyses de Benveniste sur la fonction du langage dans la découverte freudienne semblent en effet s'appliquer au cas de Holden, de Billy ou de Buddy. Le linguiste écrit :

[...] la psychanalyse semble se distinguer de toute autre discipline. Principalement en ceci : l'analyste opère sur ce que le sujet lui *dit*. Il le considère dans les discours que celui-ci tient, il l'examine dans son comportement locutoire, « fabulateur », et à travers ces discours se configure lentement pour lui un autre discours qu'il aura charge d'explicitier, celui du complexe enseveli dans l'inconscient. (*Problèmes de linguistique générale* I 75-76)

Dans ces conditions, il apparaît que le lecteur en sait souvent plus sur le narrateur que le narrateur lui-même. *Catcher* regorge d'exemples où l'inconscient de Holden resurgit de manière évidente. Ainsi, nul besoin d'être psychanalyste pour deviner que s'il donne l'adresse de ses parents au chauffeur de taxi, ce n'est pas uniquement par étourderie comme il le prétend, mais parce qu'il ressent un besoin urgent de retrouver un cocon rassurant : « I'm so damn absent-minded, I gave the driver my regular address, just out of habit and all – I mean I completely forgot I was going to shack up in a hotel for a couple of days and not go home till vacation started. » (78) De même, il paraît évident que l'hypocondrie du personnage vient du traumatisme de la perte de son frère et de la culpabilité de n'avoir pu le sauver, par exemple en mourant à sa place : « Then I read this other article about how you can tell if you have cancer or not. [...] So I figured I was getting cancer. » (254)

En outre, le langage ne fait pas que « trahir » celui qui l'emploie mais est toujours utilisé par les personnages et narrateurs comme un outil de représentation et de mise en scène. Benveniste explique :

En première instance, nous rencontrons l'univers de la parole, qui est celui de la subjectivité. Tout au long des analyses freudiennes, on perçoit que le sujet se sert de la parole et du discours pour se « représenter » lui-même, tel qu'il veut se voir, tel qu'il appelle l'« autre » à le constater. [...] La langue fournit l'instrument d'un discours où la personnalité du sujet se délivre et se crée, atteint l'autre et se fait reconnaître de lui. (*Problèmes de linguistique générale* I 77-78)

La plupart des personnages de Salinger sont affublés d'idiosyncrasies minimales, notamment

lexicales, qui participent à leur processus de caractérisation. Chez certains, ces particularités frappent par leur aspect artificiel et trahissent leur volonté de maîtriser l'image qu'ils renvoient, avec des conséquences diverses sur l'idée que s'en fait le lecteur. Esmé, la jeune fille de « For Esmé », se caractérise par exemple par l'excentricité de certaines tournures syntaxiques ou l'incongruité de ses choix lexicaux. On note ainsi dans ses phrases une utilisation excessive des adverbes : « 'Usually, I'm not terribly gregarious,' she said, and looked over at me to see if I knew the meaning of the word. I didn't give her a sign, though, one way or the other. 'I purely came over because I thought you looked extremely lonely. You have an extremely sensitive face.' » (95) À cela s'ajoute une volonté d'employer un vocabulaire aussi recherché que possible, au point parfois d'en commettre des erreurs : « He was an exceedingly lovable man. He was extremely handsome, too. Not that one's appearance matters greatly, but he was. He had terribly penetrating eyes, for a man who was *intransically* kind. » (98, mes italiques) Les idiosyncrasies d'Esmé ont pour effet de faire sourire le lecteur et de la rendre plutôt sympathique, malgré le sentiment de froideur et de fausseté qu'elles peuvent conférer à son discours. Au contraire, dans « Hapworth 16, 1924 », les efforts réalisés par le jeune Seymour dans sa lettre de camp pour employer un style raffiné, qu'il ne maîtrise visiblement pas, ont un effet agaçant sur le lecteur, qui tient sans doute au fait que la lettre en question occupe presque l'intégralité des trente-six pages de la *novella*. Dans l'extrait suivant, on trouve un exemple manifeste du style excessif et surjoué de Seymour :

Bessie! Les! Fellow children! God Almighty, how I miss you on this pleasant idle morning! Pale sunshine is streaming through a very pleasing, filthy window as I lie forcibly abed here. Your humorous, excitable, beautiful faces, I can assure you, are suspended above me as perfectly as if they were on delightful strings from the ceiling! We are both in very satisfactory health, Bessie sweetheart. (173)

L'accumulation des énoncés exclamatifs s'accompagne de tournures qui se veulent poétiques et ne correspondent nullement au style d'un enfant de sept ans. La juxtaposition d'adjectifs suggère le désir qu'éprouve le garçon de faire état de son érudition mais donne parfois lieu à des combinaisons surprenantes, comme l'expression « a very pleasing, filthy window » qui paraît contradictoire. Le langage d'un personnage, on le voit, est donc chez Salinger un outil de caractérisation majeur dans la mesure où il privilégie souvent les dialogues et la narration à la première personne aux dépens des descriptions morales et psychologiques. Ceci est particulièrement vrai de son roman, *The Catcher in the Rye*, où la représentation que le lecteur élabore du personnage-narrateur repose presque exclusivement sur l'utilisation du langage par ce dernier.

## b. Holden Caulfield : un tour de force

Lorsque J. D. Salinger publie *Catcher* en 1951, le président du comité du Book-of-the-Month Club, Clifton Fadiman, écrit à propos de son personnage principal et narrateur : « That rare miracle of fiction has again come to pass: a human being has been created out of ink, paper and the imagination. » (cité dans Gutwillig 3) Si les critiques de l'époque ne sont pas unanimes quant à la qualité du roman, la majorité note néanmoins la justesse de la voix de Holden Caulfield, parfois au détriment des personnages secondaires ou du développement de l'intrigue. C'est le cas notamment de Anne L. Goodman, qui écrit dans le *New Republic* : « *The Catcher in the Rye* is a brilliant tour-de-force, but in a writer of Salinger's undeniable talent one expects something more. » (21) Le « tour de force » de l'auteur tient dans la « voix » qu'il est parvenu à créer, reconnaissable entre toutes, et dont l'originalité a su séduire plusieurs dizaines de millions de lecteurs depuis son apparition. Au chapitre précédent, la réflexion a été amorcée par le biais des sources de cette voix, inspirée de deux nouvelles publiées dans les années 1940, et de l'étude des changements et adaptations opérés par l'auteur.<sup>89</sup> C'est maintenant sur le langage même de Holden que l'on souhaite se concentrer, puisque c'est à travers son discours que transparaissent son identité et sa personnalité. Le sujet a déjà été largement abordé par le passé, mais il semblait impensable, dans la perspective adoptée ici, de ne pas revenir ici sur les nombreux commentaires et interprétations formulés jusqu'à présent.

Donald P. Costello, le premier chercheur à consacrer un article exclusivement au langage dans *Catcher*, a identifié très tôt la double tâche qui attendait Salinger, à savoir faire de Holden un personnage à la fois typique, représentatif d'un certain groupe (les adolescents américains des classes moyennes plutôt aisées de la fin des années 1940), et unique, reconnaissable immédiatement à ses idiosyncrasies langagières – un défi réussi si l'on en croit Costello :

An examination of the reviews of *The Catcher in the Rye* proves that the language of Holden Caulfield, the book's sixteen-year-old narrator, struck the ear of the contemporary reader as an accurate rendering of the informal speech of an intelligent, educated, Northeastern American adolescent. (« The Language of *The Catcher in the Rye* » 93)

Le discours de Holden est ponctué d'expressions argotiques typiques des années 1940 telles que « chew the fat », « cold as hell », « horse around », « give the time », « give a buzz », ou

<sup>89</sup> Voir Chapitre 1, B/2.

encore l'interjection « boy », avec pour conséquence d'ancrer le roman dans son époque.<sup>90</sup>

Malgré tout, il serait erroné de dire que Holden s'exprime comme n'importe quel adolescent, car Salinger a su lui attribuer de nombreuses idiosyncrasies qui rendent son langage immédiatement identifiable, mais fondamentalement inimitable<sup>91</sup>. En premier lieu, on ne peut commenter le discours du personnage sans commencer par mentionner la récurrence des termes « phony » (qu'il soit adjectif ou nom) et « phoniness », dont François Happe estime qu'ils sont employés plus de quarante fois, et uniquement par Holden (*L'évolution de Jerome David Salinger* 123). On s'intéressera plus loin à la traduction de ces termes, mais il est d'ores et déjà possible de suggérer que le mot « phony » désigne ce qui relève de l'hypocrisie, de la fausseté, du mensonge ou de l'imposture. D'après Warren French, celui-ci trouve son contraire chez Salinger dans le terme « nice », que Holden utilise à plusieurs reprises pour caractériser des enfants, et en particulier sa petite sœur Phoebe, qui représente l'innocence et la sincérité (French 38). Le mot « phony », moins usité aujourd'hui, reste quant à lui inmanquablement associé au personnage de Holden pour tous les lecteurs du roman, pour qui la signification du terme a d'ailleurs pu changer sous son influence, comme l'avance Kenneth Hamilton : « the word 'phony' has become associated so closely with Holden that it now carries the overtones of his use of it. » (*J. D. Salinger : A Critical Essay* 22) Le langage de Holden est également caractérisé par sa grande adaptabilité et par la capacité du jeune homme à détourner de manière tout à fait spontanée la nature des mots. Costello donne dans son article plusieurs exemples de ce procédé :

It is very easy for Holden to turn nouns into adjectives, with the simple addition of a -y: 'perverty,' 'Christmasy,' 'vomity-looking,' 'whory-looking,' 'hoodlumy-looking,' 'show-offy,' 'flitty-looking,' 'dumpy-looking,' 'pimpy,' 'snobby,' 'fisty.' Like all of English, Holden's language shows a versatile combining ability: 'They gave Sally this little blue butt-twitcher of a dress to wear' (117) and 'That magazine was some little cheerer upper' (176). Perhaps the most interesting aspect of the adaptability of Holden's language is his ability to use nouns as adverbs: 'She sings it very Dixieland and whorehouse, and it doesn't sound at all mushy'(105). (« The Language of *The Catcher in the Rye* » 100)

Le narrateur de *Catcher* manie donc avec beaucoup d'aisance la langue américaine et démontre à plusieurs reprises l'envergure de son lexique en jouant sur les différents niveaux de langue :

Every time I thought about it, I felt like jumping out the window. The thing is, you didn't know Stradlater. I knew him. Most guys at Pencey just *talked* about having sexual intercourse with girls all the

90 Ces expressions très datées peuvent d'ailleurs constituer un obstacle à l'identification de lecteurs ultérieurs, ainsi qu'on le verra au Chapitre 2, B/2.

91 Nous pensons ici aux divers critiques qui se sont essayés à rédiger leurs articles dans le style du narrateur de *Catcher*, et dont les effets tombent systématiquement à plat.

time – like Ackley, for instance – but old Stradlater really did it. I was personally acquainted with at least two girls he gave the time to. That's the truth. (63)

[...] I'd never conversed with her before or anything. She gave me the big freeze when I said hello that day, though. (*Catcher* 100)

On observe ici un fort contraste entre l'utilisation d'un registre soutenu (« to be acquainted with » au lieu de « to know », « sexual intercourse » au lieu de « sex », « conversed » plutôt que « talk ») et celle d'un langage familier (« guys », « old », « gave the time to », « gave me the big freeze »), parfois au sein d'une même phrase. Cette cohabitation linguistique qui se retrouve tout au long du roman contribue à l'inscrire dans la tradition littéraire américaine, dont l'un des fondements est justement, selon Pierre-Yves Pétillon, cette capacité à se jouer des registres, à brouiller les frontières traditionnelles. Dans son *Histoire de la littérature américaine*, Pétillon explique :

Provinciale et (vue de Londres) arriérée, l'Amérique a été très tôt sensible jusqu'à la susceptibilité à l'écart qui séparait son dialecte local de la belle langue, ou du moins de la haute rhétorique (religieuse, politique ou théâtrale) anglaises. Longtemps, elle s'est écrite dans une imitation de cette langue littéraire anglaise. Elle est née à elle-même le jour où, pour sortir du porte-à-faux colonial où elle se trouvait, elle a commencé à exploiter une stratégie des masques, à pousser jusqu'à la parodie extravagante la rhétorique apprise dans les livres et les écoles, pour basculer l'instant d'après dans le parler dialectal, dans la langue des bois et arrière-bois, des collines, plus tard des rues. Elle s'est écrite sur un double registre, dans une langue hybride, un « composé bizarre de hauteur et de bassesse », comme dira Diderot du neveu de Rameau dans un autre texte (un dernier) « proto-américain ». (13-14)

Parfois, Holden dépasse le registre familier pour glisser dans le grossier, avec des expressions comme « sonuvabitch » (« You're a dirty stupid sonuvabitch of a moron » [58]) ou « pain in the ass » (« She gave me a pain in the ass, but she was very good-looking. » [139] ; « You give me a royal pain in the ass, if you want to know the truth. » [173]). Néanmoins, Costello précise qu'il s'agit là tout simplement du vocabulaire employé par les adolescents de l'époque et que Salinger n'a en rien forcé le trait chez Holden – au contraire (il abhorre par exemple le terme « fuck »). Le langage du narrateur de *Catcher* est malgré tout l'objet de très nombreuses entreprises de censure, notamment dans certaines écoles où le roman fut un temps interdit.<sup>92</sup>

*Catcher* est un roman sur la difficulté, voire l'impossibilité d'établir une communication sincère avec ceux qui nous entourent, un thème qui se retrouve dans la forme que prend le discours de Holden. On discerne chez lui une peur constante d'être mal compris ou de ne pas être pris au sérieux, qui l'amène très souvent à reconsidérer et réviser ses propos :

92 Pour approfondir le sujet et se référer à des exemples précis, voir l'article d'Edward Corbett : « Raise High the Barriers, Censors ».

« They're *nice* and all – I'm not saying that – but they're also touchy as hell. » (3), « And I didn't know anybody there that was splendid and clear-thinking and all. Maybe two guys. If that many. » (4), « She can be very snotty sometimes. She can be quite snotty. » (217) Mais paradoxalement ces efforts pour conférer de la précision à ses propos sont contrebalancés par une propension à exagérer, qui sape la crédibilité du discours. Ainsi, on trouve des expressions telles que « in about a thousand magazines » (4), « for around ten hours » (57) ou « for about the fiftieth time » (62). Les formules hyperboliques de Holden contribuent bien entendu à la dimension comique du roman, mais elles traduisent surtout les efforts désespérés du personnage pour se faire comprendre. Quand il déclare, lors de sa rencontre avec Mrs Morrow : « Her son was doubtless the biggest bastard that ever went to Pencey, in the whole crumby history of the school. » (71), on sent sa volonté de faire comprendre au lecteur à quel point il exécute Ernest tout en cherchant à gagner son auditoire à sa cause. Au superlatif « the biggest bastard » s'ajoutent les deux adverbes « doubtless » et « ever », complétés par le complément circonstanciel de temps « in the whole crumby history of the school », l'ensemble donnant à la déclaration un caractère irrévocable. Pourtant, si l'on note parfois chez le narrateur une volonté de s'assurer de la bonne compréhension de son message et d'asseoir son pouvoir de persuasion, en d'autres occasions son discours est marqué par un manque de précision susceptible d'aller jusqu'à l'indétermination. Comme le souligne François Happe, « ceci se traduit par de nombreux additifs tels que 'And all' et 'You know' ainsi que par l'utilisation de termes au sens vague comme 'stuff', 'sort of things'. » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 144-145) Il serait inapproprié de considérer ces choix linguistiques comme une marque d'indifférence ou de légèreté de la part du narrateur. Au contraire, comme le formule très bien Marie-Christine Lemardeley, « le cliché n'est pas employé pour lui-même, il sert à voiler l'affectif ; la fonction phatique masque la fonction émotive. » (171) Si l'on s'intéresse par exemple au cas de l'expression « and all », répétée un très grand nombre de fois tout au long du roman, on remarque qu'elle connote une certaine pudeur de la part du narrateur. Parfois, elle laisse penser que Holden lui-même ne sait pas ce que ce « and all » renferme ou implique. Ainsi, lorsqu'il déclare, « I thought of giving old Jane a buzz, to see if she was home yet and all, but I wasn't in the mood. » (137), on comprend que s'il ne va pas au bout de son envie, c'est parce qu'il ne saurait pas quoi dire à la jeune fille. Dans d'autres cas, « and all » suggère un refus du narrateur de confronter ce qu'il ressent vraiment, d'affronter ses peurs et son mal-être, ce que l'on voit bien dans les exemples suivants : « I wasn't sleepy or anything, but I was feeling sort of lousy. Depressed and all. I almost wished I was dead. » (118) ; « Then I thought about the whole bunch of them sticking me in a goddam cemetery



and all, with my name on this tombstone and all. » (202) L'expression indéfinie et englobante « and all » lui permet de ne pas rentrer dans des détails qui risquent d'accentuer son mal-être et lui offre en quelque sorte la possibilité de balayer ses angoisses d'un revers de la main. On retrouve cette même stratégie d'évitement lorsque Holden parle de sexualité : « Old Luce. What a guy. [...] The only thing he ever did, though, was give these sex talks and all, late at night when there was a bunch of guys in his room. He knew quite a bit about sex, especially perverts and all. » (185) De manière presque systématique dans le roman, le jeune homme a recours à cette expression lorsqu'il en vient à parler de sexe, signifiant par là sa pudeur et sa gêne à aborder le sujet. Enfin, il arrive que « and all » exprime quelque chose de plus profond pour le personnage, un sentiment fort qu'il ne parvient pas à formuler. Il emploie l'expression lorsqu'il raconte à Phoebe son fantasme de devenir le « catcher in the rye » : « I'd just be the Catcher in the rye and all. I know it's crazy, but that's the only thing I'd really like to be. » (225) Si Holden se contente d'expliquer qu'il aimerait passer sa vie à rattraper des enfants sur le point de tomber d'une falaise, l'expression « and all » ouvre la voie à l'interprétation symbolique de ce geste, présente dans son inconscient mais impossible à mettre en mots. De même, le terme est utilisé par le personnage lorsqu'il s'émerveille devant la beauté de la scène qui se déroule sous ses yeux quand Phoebe tourne sur le manège : « It was just that she looked so damn nice, the way she kept going around and around, in her blue coat and all. » (275) À nouveau, le lecteur sent que derrière ce « and all » se cachent une subtilité d'émotions que Holden peine à exprimer.

Le langage du narrateur de *Catcher* est par ailleurs marqué par un paradoxe de nature à le faire reconsidérer par le lecteur. À plusieurs reprises, Holden dit souffrir du manque de communication et du fait que les personnes à qui il parle ne le comprennent pas, voire ne l'écoutent tout simplement pas. Bien sûr, son sentiment est probablement en partie fondé, mais on remarque que souvent les difficultés à communiquer et à se faire comprendre viennent tout autant de lui que de ses interlocuteurs. Donald Costello explique : « Although Holden's slang is rich and colorful, it, of course, being slang, often fails at precise communication. [...] It is hazardous to conclude that any of Holden's slang has a precise and consistent meaning or function. » (« The Language of *The Catcher in the Rye* » 98) En effet, nombre des termes utilisés de manière récurrente par Holden revêtent des sens multiples, variant en fonction du contexte. Costello relève par exemple pas moins de sept sens différents pour le mot « crap » dans le roman. Il en va de même pour des adjectifs comme « lousy », « pretty », « crumby », « terrific », « quite », « old », « stupid », « crazy », ou pour une expression comme « It killed me. », qui indique simplement « un haut degré d'émotion » (« a high degree of emotion – any

kind » [98]). Il peut arriver que Holden l'emploie dans une situation particulièrement amusante (« Sensitive. That killed me. That guy Morrow was about as sensitive as a goddam toilet seat. » [72]), ou touchante (« Then what she did – it damn near killed me – she reached in my coat pocket and took out my red hunting hat and put it on my head. » [274]), ou au contraire douloureuse (« Then she turned her back on me again. It nearly killed me, but I didn't say anything. » [269]). La polysémie de certaines de ses expressions les plus fréquentes et l'absence de détermination définitive (également illustrée par son besoin de sans cesse amender ses propos) contribuent à souligner l'incapacité du personnage à communiquer simplement et précisément<sup>93</sup>. Il est alors nécessaire de prendre du recul vis-à-vis de ce narrateur qui ne cesse d'accuser ceux qui l'entourent d'empêcher tout échange sincère, sans jamais se remettre en question. Finalement, à travers le langage de Holden transparaissent les principaux traits de sa personnalité. La langue de *Catcher* est unique, et c'est elle qui permet à Salinger d'accomplir son « tour de force » : faire prendre vie à son personnage.

### c. Traduire *The Catcher in the Rye*

Dans *Le livre multiple*, Adam Thirlwell s'interroge sur la reprise, la réécriture et la traduction d'œuvres littéraires. Ainsi présente-t-il les choses dans un premier temps :

Depuis longtemps je cherche à prouver que les romans peuvent être traduits en n'importe quelle langue.  
[...]

Au début, je croyais que ce serait simple, comme la réconciliation de deux vérités contradictoires dans la beauté d'une équation totale. Ces vérités sont les suivantes :

- a) un roman est un enchaînement unique de signes linguistiques en une seule langue mais
- b) cette singularité peut aussi être reproduite en n'importe quelle autre langue. Si bien que, oui, évidemment, un changement s'opérerait au passage de l'inuit à l'anglais par exemple, ou de l'anglais au japonais<sup>94</sup>, mais cette transformation n'altérerait en rien la qualité du roman. (11)

93 Marie-Christine Lemardeley rejoint ici l'analyse de Sylvie Mathé au sujet de la dimension essentiellement émotive du langage de Holden : « C'est un discours où le signifié est constamment renvoyé, qui n'est pas porteur de sens, mais d'émotion et d'appel. Les figures de construction par emphase et par exubérance fonctionnent comme une stratégie du manque : la langue de Holden est une langue en creux, que le lecteur, sollicité par la force de la répétition et de la demande, doit venir remplir. Ce discours vide de sens est plein de vide, d'angoisse. Ce n'est pas un logos mais un pathos. » (Mathé, « De la subversion à la séduction: la rhétorique du discours affectif dans *The Catcher in the Rye* » 48)

94 Les changements peuvent aussi bien être culturels, comme par exemple dans la traduction vers le russe du *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll par Vladimir Nabokov, où tous les éléments proprement britanniques sont transposés en éléments russes.

Inutile, donc, de se demander comme beaucoup l'ont fait si un roman comme *Catcher peut* être traduit. Il est en revanche possible d'affirmer qu'il s'agit là d'un roman particulièrement difficile à traduire car la justesse de la voix de Holden sera presque impossible à retrouver dans d'autres langues. François Happe associe intimement la voix du personnage à celle de l'écrivain : « Comment expliquer l'échec notoire de toutes les traductions de *Catcher* si ce n'est en affirmant que Holden ne devient vivant que par la magie de son langage et qu'il eût fallu pour le faire vivre en allemand ou en français un Salinger allemand ou un Salinger français ? » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 336) Warren French s'intéresse brièvement à la traduction du roman en langue allemande dans son ouvrage de 1963 en s'appuyant sur les retours qu'il a pu avoir d'un ami enseignant dans les établissements secondaires de Bavière :

While the translator, my correspondent continues, expresses Salinger's idea of adolescent tribulation, the German edition « completely fails to convey the hero's language to the German reader » and is, therefore, « not suited to inspire any enthusiasm among the younger generation. » (128)

Le même problème se pose pour les traductions françaises du roman. La première, contemporaine du texte original, a été effectuée en 1953 par Jean-Baptiste Rossi sous le pseudonyme de Sébastien Japrisot pour les Éditions Robert Laffont. C'est ce même éditeur qui commande en 1986 une nouvelle traduction du livre de Salinger, confiée cette fois à Annie Saumont. Dans sa thèse *La Traduction française de textes littéraires en anglais non standard*, Karen Bruneaud se livre à une étude approfondie de ces deux versions d'une même œuvre, étude sur laquelle on s'appuiera très largement ici. Elle relève dans un premier temps les différences entre les traducteurs : Sébastien Japrisot n'a que vingt ans lorsqu'il se lance dans cette entreprise d'adaptation, sans connaissance approfondie de l'anglais, ce qui entraînera de nombreux faux-sens et contre-sens ; Annie Saumont a quant à elle une grande expérience de la traduction lorsqu'elle se penche sur *Catcher*, puisqu'à cinquante-neuf ans elle a déjà traduit plusieurs romans, dont *Mantissa* de John Fowles qui lui valut le prix Baudelaire en 1984. Le point commun entre ces traducteurs, souligne Karen Bruneaud, c'est que ce sont des *écrivains*, à même d'imprégner le texte de leur propre style.

Pour exposer les différences entre ces deux versions de *L'Attrape-cœurs* et faire ressortir les points d'achoppement qui, à notre sens, expliquent leur échec à rendre le Holden Caulfield français aussi crédible que l'original, nous avons choisi de nous concentrer sur un court extrait du roman correspondant aux deux premiers paragraphes du troisième chapitre. Dans sa thèse, Karen Bruneaud repère dans *Catcher* un certain nombre de *leitmotive* (« répétitions d'un même mot ou d'une même expression, d'un bout à l'autre du texte » [481]) comme « *pretty* », « *goddam* », « *lousy* », « *even* », « *phony* », « *old* » ou « *and all* » et estime

comme nous l'avons fait plus haut qu'ils servent à identifier le personnage de Holden Caulfield. Observons les choix effectués par les traducteurs pour reproduire ces *leitmotive* en français dans l'extrait choisi :

<i>Leitmotiv 1 : « old »</i>		
Salinger, 1951, 22-24.	Japrisot, 1953, 32-34.	Saumont, 1986, 27-28.
<i>... I told <b>old</b> Spencer I had to go to the gym ...</i>	... je racontai au <b>Vieux</b> Spencer que je devais passer à la salle de gym ...	... quand j'ai dit au <b>père</b> Spencer qu'il fallait que j'aille au gymnase ...
<i>You should see <b>old</b> Ossenburger.</i>	Il aurait fallu que vous voyiez <b>Vieil</b> Ossenburger.	Vous auriez dû voir <b>le père</b> Ossenburger.
<i><b>Old</b> Marsalla.</i>	<b>Vieux</b> Marsalla.	<b>Super, le</b> Marsalla.
<i>Hardly anybody laughed out loud, and <b>old</b> Ossenburger made out like he didn't even hear it, but <b>old</b> Thurmer, the headmaster ...</i>	Tout le monde se retint d'éclater de rire et <b>Vieil</b> Ossenburger fit comme s'il n'avait pas entendu. Mais <b>Vieux</b> Thurmer, le directeur ...	Y a pas eu grand monde qui a ri tout haut et <b>Ø</b> Ossenburger a fait comme s'il avait pas entendu, mais <b>le père</b> Thurmer, le dirlo ...
<i>We tried to get <b>old</b> Marsalla to rip off another one, right while <b>old</b> Thurmer was making his speech ...</i>	Nous essayâmes, pendant que <b>Vieux</b> Thurmer faisait son petit discours, de décider <b>Vieux</b> Marsalla à recommencer ...	On essayait de décider <b>Ø</b> Marsalla à en lâcher un autre, juste pendant le discours de <b>Ø</b> Thurmer ...
<i><b>Old</b> Ossenburger Memorial Wing, in the new dorms.</i>	L'Aile du Souvenir <b>Vieil</b> Ossenburger, dans le bâtiment des nouveaux dortoirs.	<b>Ø</b> L'aile Ossenburger, dans les nouveaux dortoirs.

L'expression « *old* » apparaît huit fois dans le passage. Sébastien Japrisot a choisi de conserver une traduction littérale pour chacune de ses occurrences, alors qu'Annie Saumont a tout bonnement écarté cette possibilité, préférant se tourner vers « le père », « le », ou faisant le choix de l'omission pure et simple. Chaque proposition possède ses avantages et ses inconvénients. En se conformant à la répétition originale, Japrisot conserve un *leitmotiv* constitutif de la personnalité de Holden. Dans ce premier cas, « vieux » est employé indistinctement par le narrateur pour désigner des personnes qu'il méprise, ou au contraire pour lesquelles il a de l'affection, comme dans le texte original. Néanmoins, ce choix s'effectue au détriment du style, car certaines phrases font tiquer le lecteur francophone qui repère immédiatement qu'il a une traduction sous les yeux. Au contraire, Annie Saumont a

manifestement privilégié le style en proposant des traductions multiples, voire en omettant de traduire le terme « *old* ». Son texte est indéniablement plus fluide mais la suppression de la répétition atténue l'effet du *leitmotiv*. En outre, plus qu'un simple « tic de langage », c'est une véritable caractéristique de l'idiome de Holden qui est gommée. En effet chez Salinger le terme « *old* », en s'appliquant aussi bien à Phoebe qu'à Maurice (le proxénète qui passe le narrateur à tabac), est un marqueur de l'imprécision et de l'indétermination du langage de Holden, déjà notées par Donald Costello. En définitive, force est de constater qu'aucune des deux solutions adoptées n'est pleinement satisfaisante, car en voulant préserver un aspect du langage de Holden, chaque traducteur dénature involontairement un autre pan de son identité linguistique. Le problème se pose dans une moindre mesure avec l'expression « *and all* », elle aussi récurrente dans l'extrait (cinq occurrences et une forme assimilée) aussi bien qu'à l'échelle du roman.

<i>Leitmotiv 2 : « and all »</i>		
Salinger, 1951, 22-24.	Japrisot, 1953, 32-34.	Saumont, 1986, 27-28.
<i>... I had to go to the gym to get my equipment <b>and stuff</b> ...</i>	... je devais passer à la salle de gym prendre mon équipement <b>et machin-chose</b> ...	... il fallait que j'aille au gymnase chercher mon équipement <b>et tout</b> ...
<i>He told us we should always pray to God – talk to Him <b>and all</b> – ...</i>	... nous devons prier Dieu, – bavarder avec lui <b>et tout</b> – ...	Il disait qu'il fallait toujours prier Dieu – Lui parler <b>et tout</b> – ...
<i>... we ought to think of Jesus as our buddy <b>and all</b> ...</i>	... nous devons considérer Jésus comme un pote <b>et tout</b> .	... on devait penser à Jésus comme à un copain <b>et tout</b> .
<i>... telling us all about what a swell guy he was, what a hot-shot <b>and all</b> ...</i>	... en train de nous expliquer quel type étonnant il faisait, un dur <b>et tout</b> ...	Il s'évertuait à nous montrer quel type sensas' on avait sous les yeux, un foutu mec <b>et tout</b> ...
<i>It was a very crude thing to do, in chapel <b>and all</b> ...</i>	C'était une chose vraiment vulgaire à faire, dans la chapelle <b>et tout</b> ...	C'était vraiment grossier, <b>spécialement</b> dans la chapelle ...
<i>... old Thurmer [...] was sitting right next to him on the rostrum <b>and all</b> ...</i>	... Vieux Thurmer [...] qui était assis près de lui dans le rostre <b>et tout le bazar</b> ...	... Thurmer [...] était assis juste à côté, dans les stalles <b>Ø</b> ...

On voit que ce *leitmotiv* pose moins de problèmes de traduction que le précédent, dans la

mesure où l'expression existe et s'utilise de manière similaire en français. On remarquera qu'Annie Saumont ne l'omet qu'une seule fois, ce qui lui permet de conserver le manque de précision et l'indétermination du discours original. D'autres *leitmotive* présents en ce début de chapitre peuvent néanmoins se révéler plus problématiques.

Autres <i>leitmotive</i>		
Salinger, 1951, 22-24.	Japrisot, 1953, 32-34.	Saumont, 1986, 27-28.
<i>I don't even keep my <b>goddam</b> equipment in the gym.</i>	Je ne laisse jamais ma <b>saleté</b> d'équipement dans les salles de gym.	Parce que mon <b>foutu</b> équipement, je le laisse même pas au gymnase.
<i><b>What he did</b>, he started these undertaking parlors all over the country ...</i>	<b>Ce qu'il avait fait</b> , c'était de raconter dans tout le pays ...	<b>Son truc, c'est</b> qu'il a créé partout dans le pays ces services d'inhumation ...
<i>... he came up to school in this big <b>goddam</b> Cadillac ...</i>	... il était venu à l'école dans cette grande <b>saleté</b> de Cadillac ...	... il venait toujours au collège dans sa <b>foutue</b> Cadillac ...
<i><b>That killed me.</b></i>	<b>Ça m'avait tué.</b>	<b>Ça me tuait.</b>
<i>I can just see the big <b>phony</b> bastard ...</i>	Tout ce que je suis capable d'imaginer, c'est cette <b>sale andouille</b> ...	Je vois bien ce <b>gros salaud retors</b> ...
<i>... it was also <b>quite</b> amusing.</i>	... mais c'était <b>bien</b> amusant aussi.	... mais c'était aussi <b>très</b> marrant.
<i>He <b>damn</b> near blew the roof off.</i>	Il avait <b>Ø</b> bien failli crever le plafond.	Il a <b>Ø</b> presque fait sauter le toit.
<i><b>Boy</b>, was he sore.</i>	<b>Mon vieux</b> , ce qu'il était furax.	<b>Ouah</b> , il était dingue.

Les deux traducteurs ont opté pour l'omission du terme « *damn* » car il n'existe pas d'adverbe équivalent en français. Un déplacement aurait été possible, pour réemployer l'adjectif choisi précédemment pour traduire la forme voisine « *goddam* ». On pourrait proposer par exemple : « Il a presque fait sauter ce *foutu* toit. ». Toutefois, les occasions de reproduire ce *leitmotiv* ne manquant pas, il n'était pas indispensable de chercher à le traduire à tout prix. Pour suppléer l'omission et s'assurer que l'idiosyncrasie de Holden conserve toute sa place en français, Annie Saumont a choisi d'ajouter le terme « *foutu* » en quelques points où le mot « *goddam* » n'apparaissait pas chez Salinger. Ainsi, « that was a sheer lie » devient « c'était un *foutu*

mensonge » et « a hot-shot » est traduit par « un *foutu* mec ». Par conséquent, la liberté que prend Annie Saumont en multipliant les propositions de traduction pour un seul et même terme, ou en se permettant d'en omettre d'autres, est compensée par un effort pour réattribuer à Holden certains de ses tics de langage.

Les difficultés de traduction s'observent aussi au niveau de la syntaxe et de la prosodie. Sébastien Japrisot et Annie Saumont ont tous deux pris le parti de rester fidèles au texte original en conservant des phrases très courtes ou en multipliant les virgules pour reproduire le style oral du narrateur, au risque de casser le rythme de la lecture en français. La traduction de 1986 permet néanmoins une lecture plus fluide, car la traductrice s'est de nouveau approprié le texte en introduisant certains marqueurs d'oralité absents de la version américaine. On trouve par exemple des répétitions qui ne figurent pas dans le texte de Salinger et qui donnent l'impression d'une parole improvisée désordonnée. Ainsi, « Anyway, he gave Pencey a pile of dough, and they named our wing after him. » devient chez Saumont : « En tout cas il a donné plein de pognon à Pencey et Pencey a donné son nom à notre bâtiment. » Plus loin, elle accentue un effet de répétition déjà présent dans la version originale en introduisant une occurrence supplémentaire du verbe introducteur « dire » : « He told us we should always pray to God [...]. He told us we ought to think of Jesus as our buddy and all. He said *he* talked to Jesus all the time. » est traduit par « Il disait qu'il fallait toujours prier Dieu [...]. Il disait qu'on devait penser à Jésus comme à un copain et tout. Il disait que lui il arrêtait pas de parler à Jésus. »

D'une manière générale, la traduction d'Annie Saumont semble mieux retranscrire l'oralité du récit de Holden mais on peut se demander si elle ne va parfois trop loin. Ainsi, elle n'hésite pas à multiplier les formes affaiblies, y compris quand celles-ci ne figurent pas dans le texte-source. Par exemple :

Salinger, 1951, 23.	Japrisot, 1953, 34.	Saumont, 1986, 28.
<i>He said that the boy that had created the disturbance in chapel wasn't fit to go to Pencey.</i>	Il nous dit que l'auteur de l'incident, à la chapelle, n'était pas digne de venir à Pencey.	Il a dit que le garçon qu'avait fait son malin à la chapelle méritait pas d'être à Pencey.

La différence de registre entre les deux traductions saute aux yeux. Dans ce cas précis, l'écart entre les niveaux de langue pose un problème supplémentaire puisque dans le texte de Salinger il est impossible de savoir si Holden reprend les mots exacts du directeur ou s'il reformule dans ses propres termes l'avertissement reçu. Mais au-delà de cela, la question du

registre apparaît comme un problème récurrent lorsque l'on compare les deux traductions françaises. On a vu que dans le langage de Holden tous les registres s'entremêlent, du plus soutenu au franchement vulgaire en de rares occasions. Il était donc particulièrement difficile pour les traducteurs de trouver le ton juste. Dans l'ensemble, Sébastien Japrisot privilégie une langue soutenue, notamment en choisissant de traduire le prétérit par le passé simple. Holden étant un jeune homme éduqué, ce choix paraît pertinent, *a fortiori* en 1953. Cependant, les lecteurs contemporains pourront parfois s'étonner de formules comme « nous essayâmes » dans la bouche d'un garçon de seize ans. Au contraire, Annie Saumont peut sembler trop souvent recourir à un registre vulgaire qui ne respecte pas forcément le niveau de langue du texte-source. En traduisant « Very big deal. » par « Vrai mec mon cul. », « when he was in some kind of trouble » par « quand il était dans les emmerdes » ou « the big phony bastard » par « ce gros salaud retors », elle dénature la personnalité de Holden puisque, on l'a vu, le narrateur emploie parfois des termes vulgaires mais se contente le plus souvent d'un langage familier. Par conséquent, on a le sentiment qu'aucune des deux propositions de traduction ne parvient à rendre au personnage son identité première et celui-ci perd donc en crédibilité<sup>95</sup>.

Dans sa thèse, Karen Bruneaud s'intéresse aussi à la traduction d'un mot essentiel dans le roman, le mot « phony », qu'elle nomme « isotope » plutôt que *leitmotiv*, dans la mesure où « sa répétition est beaucoup moins fréquente que les traits discursifs que nous avons étudiés ci-dessus, et il est significatif avant tout pour sa charge sémantique » (503). Le terme « phony », crucial dans la caractérisation de Holden, pose d'importants problèmes de traduction puisqu'il recoupe en français des sens différents.<sup>96</sup> Là où un mot suffit en anglais, le traducteur aura nécessairement recours à plusieurs propositions qui devront néanmoins toujours « conserver le sémantisme de l'affectation, la notion de 'toc'. » (Bruneaud 504) Afin d'illustrer ce phénomène, Karen Bruneaud propose un tableau des différentes occurrences de « phony » dans les chapitres 17 et 18 du roman (505), que nous reproduisons ici :

<p><i>You never saw so many <b>phonies</b> in all your life. [...]</i></p> <p><i>... they probably met each other just once, at <b>some phony party</b>. [...]</i></p>	<p>Vous n'avez jamais vu autant d'<b>imbéciles</b> de votre vie. (Japrisot 1953 : 156)</p> <p>... ils ne s'étaient probablement rencontrés qu'une fois à <b>quelque stupide partouze</b>. [...]</p>	<p>... vous avez jamais vu autant de <b>mecs à la gomme</b>... (Saumont 1986 : 155)</p> <p>... ils s'étaient probablement rencontrés juste une fois, à <b>une de ces conneries de surprises parties</b>. [...]</p>
--	---	--

95 À cela s'ajoutent les nombreuses erreurs de traduction commises par Japrisot, comme par exemple « I can just see the big phony bastard shifting into first gear [...] » qui devient « Tout ce que je suis capable d'imaginer, c'est cette sale andouille qui passe en première [...] ».

96 Nous avons nous-même choisi de ne pas le traduire dans notre travail afin de ne pas en dénaturer le sens.



<p><i>He was the kind of a <b>phony</b> that have to give themselves room when they answer somebody's question.</i> (Salinger 1951 : 114)</p> <p><i>It was the <b>phoniest</b> conversation you ever heard in your life.</i></p> <p><i>... the jerk had one of those very <b>phony</b>, Ivy League voices,...</i></p> <p><i>... he had to meet a bunch of <b>phonies</b> for cocktails,...</i> (Salinger 1951 : 115)</p> <p><i>'Well I hate it, [...] and being introduced to <b>phony</b> guys...</i> (Salinger 1951 : 117)</p> <p><i>'It's full of <b>phonies</b>. [...]'</i> (Salinger 1951 : 118)</p> <p><i>The <b>phonier</b> it got, the more she cried. [...]</i></p> <p><i>You take somebody that cries their goddam eyes out over <b>phony stuff</b> in the movies,...</i> (Salinger 1951 : 126)</p> <p><i>I don't see how D.B. could hate the Army and war and all so much and still like a <b>phony like that</b></i></p> <p><i>... I don't see how he could like a <b>phony book like that</b> and still like that one by Ring Lardner,...</i> (Salinger 1951 : 127)</p>	<p>Il était du genre de <b>cruches</b> qui ont besoin d'espace pour répondre à la question de quelqu'un. [...]</p> <p>C'était la conversation la <b>plus imbécile</b> que vous ayez jamais entendue. (Japrisot 1953 : 157)</p> <p>... le cornichon avait une de ces <b>stupides</b> voix d'Ivy League...</p> <p>...il devait aller retrouver une bande d'<b>abrutis</b> pour prendre un verre, ... (Japrisot 1953 : 158)</p> <p>– Et bien moi, je déteste ça, [...] et puis d'être présenté à des <b>cornichons</b>...</p> <p>C'est plein d'<b>abrutis</b>... (Japrisot 1953 : 161)</p> <p><b>Plus c'était idiot</b>, plus elle pleurait. [...]</p> <p>Prenez quelqu'un qui pleure toutes les saletés de larmes de son corps sur quelque <b>machin à la noix</b>, ... (Japrisot 1953 : 171)</p> <p>Je ne vois pas comment D.B. peut autant détester l'armée et la guerre et tout, et encore aimer <b>une idiotie comme ça</b>. [...]</p> <p>... je vois pas comment il peut aimer <b>ce livre idiot</b> et aimer en même temps celui de Ring Lardner... (Japrisot 1953 : 173)</p>	<p>C'était le genre <b>de mec bidon</b> qui a besoin d'espace pour répondre quand on lui pose une question. [...]</p> <p>C'était la convers' <b>la plus débile</b> que j'aie jamais entendue. (Saumont 1986 : 156)</p> <p>... le mec avait une de ces voix <b>à la con</b>, très Ivy League...</p> <p>Mais il devait retrouver d'autres <b>abrutis</b>, pour boire un verre... (Saumont 1986 : 157)</p> <p>« Ben, moi je <i>déteste</i>. [...], et rencontrer des <b>types à la con</b>... (Saumont 1986 : 159)</p> <p>Y a que des <b>types foireux</b>,... (Saumont 1986 : 160)</p> <p><b>Plus c'était bidon</b> et plus elle pleurait. [...]</p> <p>Les gens qui pleurent à s'en fondre les yeux en regardant un <b>film à la guimauve</b>,... (Saumont 1986 : 170)</p> <p>Je vois pas comment D.B. pouvait tellement détester l'armée et la guerre et tout et quand même trouver sensas' un <b>livre aussi bidon</b>. [...]</p> <p>... je vois pas comment il peut aimer <b>un livre aussi bidon</b> et aimer aussi celui de Ring Lardner, ... (Saumont 1986 : 172)</p>
--	---	--

On voit s'esquisser le problème posé par un terme aussi essentiel à la caractérisation du personnage que « phony ». Au-delà du simple tic de langage, c'est un marqueur de la personnalité de Holden, obsédé par l'hypocrisie et les faux-semblants. En lui substituant plusieurs traductions, dont certaines ne véhiculent pas l'idée de fausseté (« idiot », « débile », « à la noix »), ce n'est pas seulement l'identité linguistique du jeune homme qui est « dénaturée », c'est sa personnalité toute entière.

Après avoir comparé les traductions de Japrisot et de Saumont au travers d'exemples

très précis, Karen Bruneaud conclut à la difficulté de traduire un texte comme *Catcher* et souligne les différences d'approche des deux écrivains français. La version de Japrisot, moins professionnelle et plus intuitive, est mieux à même de représenter le personnage de Holden tel qu'il apparaît dans le roman original, tandis que celle de Saumont est certes plus rigoureuse mais échoue à faire ressentir au lecteur français l'essence de Holden de par la trop grande liberté de ton qu'elle s'octroie. Une voix si originale se révèle presque impossible à transposer de manière satisfaisante dans une autre langue, ce qui explique l'adhésion moindre à la personnalité de Holden chez les lecteurs non anglophones, tant le personnage est étroitement lié à son langage.

Souvent, dans ses nouvelles, Salinger refuse de se livrer à une caractérisation directe des personnages en en dressant le portrait physique et moral, et cherche à bannir l'explicite de son écriture. La représentation des personnages repose sur un véritable art de la mise en scène qui rapproche son travail du genre dramatique en ce qu'il donne à « voir » et à « entendre » les acteurs qui évoluent dans ses histoires. Une attention particulière est portée à la gestuelle, ainsi qu'au langage des personnages, dont la forme reflète et définit leur identité profonde. Cela suggère une certaine confiance de l'écrivain dans son lectorat, à qui il refuse de dicter une lecture, si bien que le lecteur se trouve face à une suspension, ou rétention de sens : il devra lui-même se faire sa propre idée des personnages et déterminer ce qui fait leur essence. Il s'agit pour Salinger de « dire sans dire », de laisser au lecteur une plus grande latitude dans son interprétation des nouvelles et du roman.

## **B/ La part du lecteur : interprétation, appropriation, identification**

On a vu le paradoxe qui se fait jour chez Salinger qui, bien que soucieux de la parfaite maîtrise de son texte, choisit de laisser une grande liberté au lecteur. Or le rôle de ce dernier s'avère d'autant plus important qu'il est souvent appelé à participer à la construction du sens même du texte. Pour ce faire, il est amené à se reposer sur son intuition davantage que sur ses capacités interprétatives, dans la mesure où l'œuvre salingerienne regorge de non-dits et d'implicite. Souvent, l'essentiel est tu, et nécessite d'être découvert par le lecteur. Se pose alors la question de la mésinterprétation, qui semble faire partie de ce jeu proposé par l'auteur au lecteur et qui nie la possibilité d'un sens définitif. Cette proposition de lecture ludique et participative ne doit cependant pas conduire à négliger les pièges tendus par Salinger à son lectorat. Nombre de ses narrateurs, à commencer par Holden Caulfield et Buddy Glass, sont en effet peu fiables, que ce soit en raison d'un manque de lucidité sur leur propre situation ou d'une volonté bien réelle de manipuler leur auditoire. Ce constat invite par ailleurs à s'intéresser aux interactions qui se mettent en place entre personnages et lecteur, interactions qui évoluent au cours de la carrière de l'écrivain. La dynamique de la relation entre narrateur et lecteur repose généralement sur un mélange de confiance et de défiance, le premier invitant souvent le second dans son intimité pour mieux le repousser ensuite. En outre, on notera l'importance capitale des mécanismes d'identification qui sous-tendent l'appréciation que l'on se fait d'un personnage. Plusieurs critères entrent ici en jeu, des attentes d'un public à une époque donnée à la crédibilité accordée à l'être romanesque, sans omettre une dimension affective inévitable. On observera que l'efficacité du personnage de Holden tient en grande partie à sa capacité à susciter chez le lecteur une forme d'identification, pouvant dans les cas les plus extrêmes aller jusqu'au bovarysme.

### **1. Interprétation et intuition**

Dans l'œuvre de Salinger se dessine en apparence un paradoxe qui semble de taille : chez cet écrivain si soucieux de conserver la maîtrise de son travail et si affecté par la critique, on observe une volonté très nette de faire participer amplement le lecteur à la construction du

sens. L'auteur se livre à un jeu ambigu avec celui à qui il confie la tâche d'actualiser son texte, plaçant en lui sa confiance pour mener à bien cette opération, tout en le manipulant pour chercher à l'entraîner sur de fausses pistes. Rétention du sens, interprétations mouvantes : sous l'apparente simplicité de la prose de Salinger se cache une instabilité parfois déconcertante pour le lecteur qui se voit attribuer une responsabilité majeure dans le parachèvement du texte.

### **a. Un lecteur très sollicité : la théorie de l'iceberg**

S'il apparaît aujourd'hui comme une évidence, le rôle du lecteur dans la réalisation d'une œuvre n'a été pris en considération que tardivement dans l'histoire de la critique littéraire et des théories de la lecture. C'est à la fin des années 1960 et au cours des années 1970 qu'une certaine frange de chercheurs s'affranchit définitivement des théories structuralistes qui pensaient pouvoir réduire le texte littéraire à une série de formes, pour « analyser l'œuvre d'art ou le texte dans son objectivité d'objet linguistique » (Eco, *Les limites de l'interprétation* 26). L'École de Constance initie à cette époque une nouvelle approche qui propose de se concentrer sur la relation entre texte et lecteur. Hans Robert Jauss propose ainsi en 1972 une « esthétique de la réception » et postule qu'une œuvre ne survit que grâce à son public, public dont l'horizon d'attente change en même temps que les normes sociales et esthétiques. Tandis que son confrère s'intéresse à la dimension historique de la réception, Wolfgang Iser se focalise quant à lui sur le lecteur individuel, à travers la théorie du « lecteur implicite ». Postulant que tout texte littéraire prévoit et dirige la lecture qui en sera faite, il s'interroge sur la manière dont l'individu-lecteur réagit aux parcours de lecture qui lui sont proposés. Cette approche est très similaire à celle du « Lecteur Modèle » présentée par Eco dans *Lector in fabula* quelques temps plus tard. Enfin, dans les années 1980, Michel Picard s'écarte de l'image abstraite du lecteur hypothétique pour considérer le lecteur réel. Bien que tous adoptent des approches sensiblement différentes, une même idée sous-tend les travaux de ces chercheurs : un texte n'est pas le fruit du seul auteur mais ne peut prendre forme qu'à travers l'actualisation effectuée par un lecteur, évoluant dans un contexte historique, social et culturel particulier et porteur d'une expérience propre.

Chaque lecteur évalue la situation narrative à travers un prisme personnel, et ce, d'autant plus lorsqu'il se trouve en présence d'une narration à prétention objective comme

c'est le cas dans certaines des premières nouvelles de Salinger évoquées au chapitre précédent : l'écriture s'y rapproche du style dramaturgique par la prédominance des dialogues et de brèves descriptions factuelles des gestes des personnages. Dans de tels cas, où la voix narrative se garde de tout commentaire, le lecteur s'en remet à sa propre sensibilité pour apprécier les personnages. L'intuition est alors particulièrement sollicitée pour combler les lacunes du texte et s'efforcer de lire entre les lignes. Les personnages de Salinger font d'ailleurs souvent preuve de cette même intuition requise du lecteur, comme pour montrer la voie à suivre. Ainsi du jeune Lionel dans « Down at the Dinghy » qui réagit de manière brutale à l'insulte proférée par la domestique à l'encontre de son père, sans pourtant en comprendre le sens exact :

“Sandra – told Mrs. Smell – that Daddy's a big – sloppy – kike.”

Just perceptibly, Boo Boo flinched, but she lifted the boy off her lap and stood him in front of her and pushed back his hair from his forehead. “She did, huh?” she said. [...]

“Do you know what a kike is, baby?” [...]

“It's one of those things that go up in the *air*,” he said. “With *string* you hold.” (86)

La compréhension de la situation, bien qu'incomplète, ne repose pas sur le sens des mots mais s'effectue à un autre niveau, entièrement intuitif. Dans « The Laughing Man », le narrateur se souvient aussi d'événements qu'il était trop jeune pour comprendre ou interpréter avec certitude. Il évoque ainsi la rupture entre le Chef de son Club des Comanches et sa petite amie :

About midway along the third-base foul line, I turned around and started to walk backwards, looking at Mary Hudson and holding on to my tangerine. I had no idea what was going on between the Chief and Mary Hudson (and still haven't, in any but a fairly low, intuitive sense), but nonetheless, I couldn't have been more certain that Mary Hudson had permanently dropped out of the Comanche lineup. It was the kind of whole certainty, however independent of the sum of its facts, that can make walking backwards more than normally hazardous, and I bumped smack into a baby carriage. (70)

Le narrateur sent qu'il vit là un moment décisif, qui marque la fin de la relation entre John et Mary, et il le solennise volontairement en s'éloignant à reculons, sans quitter la jeune femme des yeux. En invoquant ses propres capacités intuitives, il invite subtilement le lecteur à adopter le même comportement pour interpréter l'information qui suit. La collision du jeune Comanche avec une poussette réactive un motif mentionné quelques lignes plus tôt à propos de Mary Hudson : « She was sitting on a bench about a hundred yards to my left, sandwiched between two nursemaids with baby carriages. » (69) L'insistance sur les poussettes suggère

que la cause de la rupture entre John et Mary pourrait bien être une grossesse non désirée, cette nouvelle pouvant se lire comme le récit du *coming-of-age* du Chef des Comanches. Toutefois, on remarque que ce parcours de lecture est proposé, et non imposé au lecteur, car aucun indice définitif ne permet d'assurer avec certitude que la jeune fille est enceinte. L'ingéniosité déployée dans cette nouvelle pour faire jouer l'intuition du lecteur tient au décalage entre temps des faits et temps de la narration : les événements sont rapportés par un narrateur adulte se rappelant une situation qu'il était trop jeune pour comprendre à l'époque où il l'a vécue, ce qui l'oblige à réinterpréter les événements *a posteriori*.

Plusieurs autres nouvelles fonctionnent sur ce même schéma, qui oblige le lecteur à faire appel tant à ses capacités intuitives qu'interprétatives pour accéder à un sens qui demeurera malgré tout incertain. « *Pretty Mouth and Green My Eyes* », texte qui lui aussi repose presque exclusivement sur le dialogue, en est un bon exemple. Le récit est composé de deux conversations téléphoniques nocturnes entre Arthur et Lee, collègues et amis. Le premier, ivre et désespéré, cherche sa femme Joanie qu'il suspecte de le tromper. Le second, au lit avec une femme dont on n'apprendra jamais le nom, s'efforce de le reconforter. Au fil des pages, le lecteur développe l'intuition que la femme se trouvant aux côtés de Lee pourrait bien être Joanie, bien qu'aucune indication précise ne permette de l'affirmer ; cette intuition culmine dans la manière agressive dont l'homme s'adresse à elle dans les toutes dernières lignes, ce qui pourrait refléter un sentiment de culpabilité plutôt que de simple agacement :

Again the girl immediately spoke to him, but he didn't answer her. He picked a burning cigarette – the girl's – out of the ashtray and started to bring it to his mouth, but it slipped out of his fingers. The girl tried to help him retrieve it before anything was burned, but he told her to just *sit still*, for Chrissake, and she pulled back her hand. (129)

L'intuition du lecteur est renforcée par le fait qu'en l'absence de cette révélation la nouvelle ne semblerait comporter que peu d'intérêt puisque ses dialogues seraient alors dénués de toute incidence – une possibilité qui ne peut cependant être totalement écartée chez Salinger. En tout cas, il appartient au lecteur de combler les « vides » de la narration, pour reprendre la terminologie d'Iser. Dans *L'Appel du texte*, ce dernier souligne l'importance de ces espaces d'indétermination qui sont tout autant dus à l'incapacité de l'art à représenter pleinement (tout ne *peut* pas être dit) qu'à l'importance de confier au lecteur un rôle dans l'actualisation du texte (tout ne *doit* pas être dit) :

Si les vides se font moins nombreux dans un texte de fiction, celui-ci court le risque d'ennuyer ses lecteurs car il leur oppose une somme accrue de certitudes – qu'elles soient idéologiques ou utopiques. Seuls les vides permettent au lecteur de participer à la constitution du sens de l'événement. [...] Quoi

qu'il en soit, les vides d'un texte se révèlent bel et bien la condition première d'une participation du lecteur. (27-28)

Le lecteur investit donc le texte et participe à sa création, ou du moins à son activation. Dans « Blue Melody », l'imagination du lecteur est sollicitée pour résoudre le mystère qui entoure Endicott Wilson, musicien qui compte visiblement beaucoup pour le personnage principal de Lida Louise, mais de qui l'on ignore tout. À partir de l'extrait ci-dessous, le lecteur est invité à imaginer de quelle nature peut être la relation entre l'homme et la chanteuse, et à écrire sa propre version de leur histoire pour combler les blancs de la narration :

One very interesting Saturday night a college boy in a Tuxedo – somebody said he was a visiting Yale man – came rather big-time-ily up to the piano and asked Lida Louise, “Do you know *Slow Train to Jacksonville* by any chance?”

Lida Louise looked at the boy quickly, then carefully, and answered, “Where you hear that song, boy?”

The boy who was supposed to be a visiting Yale man said, “A fella in New York played it for me.”

Lida Louise asked him, “Colored man?”

The boy nodded impatiently.

Lida Louise asked, “His name Endicott Wilson? You know?”

The boy answered, “I don't know. Little guy. Had a mustache.”

Lida Louise nodded. “He in New York now?” she asked.

The boy answered, “Well, I don't know if he's there *now*. I guess so... How 'bout singin' it if you know it?”

Lida Louise nodded and sat down at the piano herself. She played and sang *Slow Train to Jacksonville*.

According to those who heard it, it was a very good number, original at least in melody, about an unfortunat man with the wrong shade of lipstick on his collar. She sang it through once and, so far as Rudford or I know, never again. Nor has the number ever been recorded by anybody, to my knowledge. (166)

Ici, l'émotion de Lida Louise se devine plus qu'elle n'est énoncée. À l'exception de sa première

réaction (« Lida Louise looked at the boy quickly, then carefully »), aucun adverbe ou complément circonstanciel ne vient par la suite préciser sa manière de s'exprimer, puisque seul un verbe introducteur neutre est employé (« asked ») et que la jeune femme se contente d'acquiescer aux réponses qu'elle obtient (alors que l'on remarque que l'attitude du garçon est amplement détaillée grâce à la présence de l'adverbe « impatiently » et à l'utilisation des italiques pour marquer son agacement). L'émotion, tout comme le sens, ne se trouvent pas dans les mots mais *entre* les mots. Seule l'insistance de Lida Louise permet de comprendre l'importance que peut avoir cet homme à ses yeux et l'appréciation de la situation relève autant de l'intuition que du décodage. De plus, le parcours de lecture tel qu'il semble avoir été conçu par Salinger invite le lecteur à interpréter la chanson *Slow Train to Jacksonville* à la lumière de la relation entre Lida Louise et Endicott Wilson, et vice versa. En outre, on retrouve ici un procédé récurrent chez l'écrivain qui consiste à résumer en une phrase la trame d'une histoire ou d'une chanson, pour laisser ensuite au lecteur le soin d'imaginer tout ce qui peut l'entourer. Dans *Slow Train to Jacksonville*, la mention d'un simple détail comme cette nuance de rouge à lèvres malheureuse éveille l'imagination et amène à se représenter un couple brisé par l'infidélité d'un homme, scénario que l'on ne peut s'empêcher d'associer immédiatement aux deux personnages liés par cette même chanson. La précision que le morceau n'aura été chanté qu'une seule fois par Lida Louise et jamais enregistré ajoute une dimension de secret qui renforce l'idée d'un sens caché de la chanson, à découvrir par le lecteur. La notion de secret surgit d'ailleurs en d'autres endroits où Salinger emploie le même procédé pour introduire une histoire. Dans *Catcher*, Holden résume ainsi la nouvelle « The Secret Goldfish », écrite par son frère D.B. : « It was about this little kid that wouldn't let anybody look at his goldfish because he'd bought it with his own money. It killed me. » (4) Toujours dans le roman, Holden achète pour sa sœur Phoebe un CD d'Estelle Fletcher : « There was this record I wanted to get for Phoebe, called 'Little Shirley Beans.' It was a very hard record to get. It was about a little kid that wouldn't go out of the house because two of her front teeth were out and she was ashamed to. » (149) Le secret, le refus de montrer, se trouve au cœur de ces deux histoires. Dans le cas de « The Secret Goldfish », Holden ne donne aucune explication sur ce qu'il a pu aimer dans la nouvelle ni sur la manière dont il a pu s'identifier au personnage : son ressenti n'apparaît que dans l'expression « It killed me. » Le lecteur comprend qu'il est significatif que le petit garçon ait refusé de montrer son poisson rouge, mais se voit privé de la signification du geste. Plus tard seulement, le lecteur prend conscience que l'intrigue de cette nouvelle reflète la propre réticence de Holden à se confier aux autres et à partager ce qui a de l'importance à ses yeux.



La nouvelle « Blue Melody » montre comment Salinger se repose sur l'intuition du lecteur pour le laisser découvrir le sens caché derrière les détails. En cela, l'écrivain adhère à la « théorie de l'iceberg » formulée par Ernest Hemingway, et qui consiste à taire l'essentiel, pour laisser le lecteur découvrir par lui-même les sept-huitièmes de l'iceberg qui n'apparaissent pas à la surface : « If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. » (Hemingway, cité dans Mortimer 277) Cette « théorie de l'omission » semble avoir été adoptée par Salinger qui l'a appliquée dans son écriture et en a même fait l'une de ses spécificités. Pareille stratégie implique toutefois pour l'écrivain de renoncer à l'immuabilité du sens de ses œuvres, puisqu'elle entraîne une liberté plus grande chez le lecteur, et, avec elle, un risque d'égarement face à la multiplicité de sens possibles contenus dans les textes.

## **b. Le jeu de la polysémie**

Dans *L'œuvre ouverte*, Umberto Eco insiste sur l'importance, lorsqu'on analyse une œuvre, de quelque nature soit-elle, de distinguer le *projet* de l'auteur de l'*objet* qui se retrouve entre les mains d'un récepteur. Comme il l'explique, l'artiste est conscient que son travail constitue un « projet de communication » et que par conséquent, autant que faire se peut, il anticipe et programme les différentes manières dont son œuvre pourra être « consommée » :

C'est un fait que production et consommation peuvent être à l'origine de deux objets étrangers l'un à l'autre ; mais c'est un fait aussi qu'au moment même où il projette une opération productive (et par conséquent, un objet, une œuvre), l'artiste projette également un type de consommation ; bien souvent, il projette *diverses possibilités de consommation* qu'il a toutes présentes à l'esprit. (11)

Pour ce faire, l'auteur se voit contraint de prendre en considération non seulement les attentes de son lecteur, mais aussi et surtout ses compétences pour mener à bien l'actualisation du texte. Ainsi Eco précise-t-il quelques années plus tard, dans *Lector in fabula* :

Nous pouvons dire cela d'une façon plus précise : *un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif* ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre – comme dans toute stratégie. (65)

Selon lui, l'auteur prévoit alors un « Lecteur Modèle », qui réagira aux injonctions du texte exactement comme il l'aura anticipé, suivra l'un des parcours de lecture proposés sans s'en écarter. Cependant, si cette théorie admet la possibilité de plusieurs interprétations au sein

d'une même œuvre, elle implique que le texte prévoie le lecteur et ses réactions. Or, comme le rappelle Vincent Jouve dans *La lecture*, ouvrage à visée synthétique, l'auteur ne peut anticiper intégralement la rencontre de son livre et du lecteur, qui forcément varie d'une personne à l'autre :

Il est donc impossible d'épuiser totalement une œuvre littéraire. Si certains niveaux de sens (déterminés par l'œuvre) sont, en principe, perceptibles par tous, il n'en reste pas moins que chaque individu apporte, par sa lecture, un supplément de sens. L'analyse, si elle peut dégager ce que tout le monde lit, ne saurait rendre compte de tout ce qui est lu. (75)

Les œuvres de Salinger illustrent bien cette impossibilité, certaines se caractérisant par leur plurivocité, et toutes sollicitant largement l'intuition du lecteur.

La première nouvelle à susciter autant d'interrogations que d'hypothèses est sans doute « A Perfect Day for Bananafish », qui se clôture sur le suicide de Seymour Glass. Lors de la première lecture, ce dénouement paraît si abrupt et inattendu que le lecteur a le sentiment d'avoir été privé des indices susceptibles de lui permettre d'anticiper cette conclusion tragique, ou à tout le moins de la comprendre. Seymour jusque-là apparaît perturbé, tourmenté et marqué par les horreurs de la guerre, mais rien ne prépare ostensiblement à sa décision de mettre fin à ses jours. De plus, même une relecture avisée échoue à déterminer précisément les raisons de ce suicide, puisque les interprétations varient :

Les raisons pour lesquelles J.D. Salinger fait mourir son personnage clé dans de telles circonstances demeurent la source de nombreux commentaires depuis la publication de la nouvelle. Certains critiques y voient la conséquence d'une frustration sexuelle. Warren French, quant à lui, suggère que Seymour se donne la mort afin de se venger du manque d'attention de Muriel (1976, 78-85). On peut au contraire, à l'instar de Kenneth Hamilton, y voir un acte héroïque de la part du jeune homme qui libère Muriel de sa propre vie par son sacrifice personnel. D'autres commentaires soulignent l'aspect religieux du suicide : David G. Galloway et John Russell prétendent que cet acte résulte d'une incapacité à atteindre un idéal de perfection spirituelle ; Gordon E. Slethaug pense au contraire que la mort de Seymour constitue un acte religieux effectué au jour rêvé pour atteindre le *nirvana*.

James Finn Cotter, quant à lui, considère que les poèmes de Rilke dont il est probablement question dans « Bananafish » [...] sont à l'origine de ce suicide. (Boudonnet 391-392)

Inès Ben Arfa, elle, y voit une manière d'échapper à Muriel, qu'elle considère comme aussi superficielle que dangereuse pour Seymour (elle la compare à « un rapace aiguisant ses serres avant de capturer sa proie » [205]). Comme nous le verrons plus tard, une clef possible du dénouement de cette nouvelle réside dans la lecture de toutes les nouvelles et *novellas* ultérieures, qui invitent à reconsidérer le personnage de Seymour sous des angles différents<sup>97</sup>.

97 Ce point sera traité en détail au Chapitre 6, B/1.

Mais c'est la pluralité des interprétations de « Bananafish » indépendamment du reste de la saga Glass qui compte ici. Si l'on ne peut adhérer à toutes les propositions émises par la critique, force est de constater que chacune s'appuie sur des arguments précis, preuve que plusieurs parcours de lecture ont été imaginés par Salinger, possiblement pour déstabiliser le lecteur.

De même, *Catcher* joue à plusieurs reprises de cette indécidabilité du sens. Par exemple, si l'attitude de M. Antolini au chapitre 24 pose question, sa manière de caresser les cheveux de Holden pouvant se lire comme l'expression d'un possible désir sexuel, à aucun moment le lecteur ne peut décider avec certitude qu'il s'agit d'un geste déplacé, et ce d'autant plus qu'à ce stade du roman il apparaît clairement que la narration de Holden ne peut être considérée comme fiable. L'épisode est relaté de la manière suivante : « What he was doing was, he was sitting on the floor right next to the couch, in the dark and all, and he was sort of petting me or patting me on the goddam head. » (249) L'imprécision véhiculée par l'expression « sort of » et l'incapacité du narrateur à choisir le terme adéquat (« pet » ayant une connotation sexuelle quand « pat » suggérerait plutôt une grande affection du professeur pour son ancien élève), auxquelles s'ajoutent les doutes exprimés par Holden lui-même, quelques pages plus loin, quant à la réalité de l'épisode, amènent le lecteur à interroger la fiabilité de la perception, face à la pluralité des interprétations possibles. Ce passage illustre bien la position du lecteur tout au long du roman : avec Holden, on ne sait jamais sur quel pied danser, et le roman se termine d'ailleurs précisément sur un sentiment d'indécision. Salinger propose en effet successivement deux pistes de lecture contradictoires : alors que le chapitre 25 s'achève sur un sentiment de plénitude et l'impression que Holden est finalement parvenu à dépasser sa peur de grandir, le dernier chapitre semble aller à l'encontre des conventions du *Bildungsroman* et des *coming-of-age novels* en niant toute résolution : « D. B. asked me what I thought about all this stuff I just finished telling you about. I didn't know what the hell to say. If you want to know the truth, I don't *know* what I think about it. I'm sorry I told so many people about it. » (276-277) Les fins ouvertes comme celle de *Catcher* sont une spécialité de Salinger, qui soulignent le rôle prépondérant attribué au lecteur ainsi invité à s'appropriier les textes. Si l'on considère par exemple le recueil *Nine Stories*, on note que deux nouvelles se terminent de façon si soudaine que le lecteur garde un sentiment d'inachevé (« The Laughing Man » et « Pretty Mouth ») ; « Just Before the War » s'arrête sur un mystérieux moment d'épiphanie qu'il faut laisser le temps au lecteur de décrypter (au risque qu'il n'y parvienne pas) ; « Uncle Wiggily » se conclut sur une question ; et deux autres nouvelles, « Bananafish » et « Teddy » plongent le lecteur dans la stupeur face à la surprise et

à la violence de la conclusion.

Cette dernière nouvelle, qui clôt justement le recueil, rappelle « Bananafish » (qui ouvre le recueil) par la plurivocité de son dénouement. La scène, qui se déroule sur un bateau de croisière et est perçue à distance par un personnage secondaire, laisse imaginer la chute d'une personne non-identifiée dans une piscine vide : « He was little more than halfway down the staircase when he heard an all-piercing, sustained scream – clearly coming from a small, female child. It was highly acoustical, as though it were reverberating within four tiled walls. » (198) Le lecteur, sachant que Teddy, le jeune garçon prodige, devait retrouver sa sœur Booper précisément à cet endroit, ne peut douter un instant que la victime n'est autre que l'un des deux enfants. Mais là encore, les interprétations divergent. Warren French et Paul Alexander s'appuient sur le caractère respectif des deux personnages (la petite fille est odieuse et son frère affirme qu'il ne parvient à ressentir aucune émotion) pour suggérer que Teddy a tout à fait pu pousser sa sœur pour s'en débarrasser (French 133 ; Alexander 170). French va plus loin dans son appréciation négative du protagoniste en se demandant si le jeune garçon n'a pas pu sauter dans la piscine vide pour faire accuser sa sœur de son meurtre. En réalité, l'interprétation de ce dénouement semble relativement évidente pour quiconque a lu la nouvelle attentivement. Teddy, dont on apprend qu'il a fait preuve de capacités de divination à plusieurs reprises, explique à l'homme qu'il rencontre sur le bateau qu'il pourrait bien mourir aujourd'hui :

“It's so silly,” Teddy said again. “For example, I have a swimming lesson in about five minutes. I could go downstairs to the pool, and there might not be any water in it. This might be the day they change the water or something. What might happen, though, I might walk up to the edge of it, just to have a look at the bottom, for instance, and my sister might come up and sort of push me in. I could fracture my skull and die instantaneously.” Teddy looked at Nicholson. “That could happen,” he said. (193)

Le garçon, qui dit être l'aboutissement de plusieurs réincarnations et approcher de la fin de son voyage spirituel, fait preuve d'un parfait stoïcisme face à la perspective d'une mort prochaine, puisqu'il sait que chaque mort le rapproche de Brahma, le dieu créateur. L'explication la plus plausible est donc que Teddy a été poussé par sa petite sœur, mais s'est laissé faire pour progresser dans son chemin vers l'« Illumination finale ». Kenneth Slawenski évoque une dernière possibilité :

The third possibility is that Teddy accepts his death and allows Booper to push him into the empty pool but, anticipating her action, holds Booper and takes her down with him. By doing so, Teddy may usher his sister into her next incarnation. Scornful of the Western fear of death, the genius-child may well feel it is his obligation to speed along his sister's spiritual journey, considering himself to be “doing what [he] was supposed to do” in the process. (239-240)

Bien que l'une de ces interprétations paraisse plus logique que les autres compte tenu des indices disséminés par Salinger, on ne peut ignorer que l'auteur a choisi de laisser au lecteur la possibilité d'emprunter des chemins alternatifs pour déchiffrer la fin de la nouvelle. Or comme l'explique Vincent Jouve en s'appuyant sur les théories d'Umberto Eco, c'est là l'un des plaisirs de la lecture que de se perdre dans des mésinterprétations et de ne jamais pouvoir se reposer sur aucune version définitive :

Le Lecteur Modèle, en d'autres termes, c'est le lecteur idéal qui répondrait correctement (c'est-à-dire conformément aux vœux de l'auteur) à toutes les sollicitations – explicites et implicites – d'un texte donné. Parmi les « réponses » que le texte sollicite chez son lecteur peuvent très bien figurer des hypothèses fautives. L'échec interprétatif – s'il est programmé par le récit – peut être une des « conditions de bonheur » de la lecture. (Jouve, *La lecture* 31)

On comprend ici que pour que la mésinterprétation soit constructive, elle doit avoir été autorisée par l'auteur et non pas émaner d'une carence dans la narration. Toute polysémie, tout déficit d'information doivent par exemple avoir été réfléchis et mesurés en anticipant les mécanismes interprétatifs du lecteur. La question se pose tout particulièrement chez un auteur comme Salinger, dont l'écriture repose autant sur la suggestion de sa part, que sur l'intuition du lecteur. On imagine Salinger perpétuellement confronté au dilemme d'une narration plus ou moins explicite qui n'impose rien au lecteur mais lui donne néanmoins des clefs interprétatives. La correspondance de Salinger avec les rédacteurs en chefs successifs du *New Yorker* met en avant ce dilemme et nous éclaire sur sa démarche. Dans une lettre datée du 20 décembre 1954 adressée à Gus Lobrano, il réagit à la possibilité d'un malentendu soulevée par les rédacteurs du magazine sur le point de publier « Franny » :

Dear Gus,

I've been putting this off and putting this off. Mostly because of the Nineteenth Floor criticism that Franny might be pregnant – it seemed to me such a deadly idea, as if it was the main one that the reader came away with. Anyway, I can see how that came up, of course, and though I'm not too sure that it's to the good, I've gone ahead and done some finagling with the pregnancy possibility.

Gus, please look at Galley Twenty.... At the left side, just below the middle of the page, see the insertion "Too goddam long between drinks. To put it crassly." Do you agree that should make it clear he's complaining about the length of time between sex acts, and not that he's implicitly worried that Franny's period is or may be overdue? Surely it ties in neatly enough with a remark in Franny's letter, early in the story, when she assures him he can relax about that Friday night, because she's not even sure anybody heard them come in.

Maybe that one insertion won't be enough to dispel all doubts, though. I hope it does, because I

don't want to make things phonily and Redbook-ishly clear to the reader. I mean that, for all I know, Franny may be pregnant. I strongly believe she is not – I'd bet on it, in fact – but how can anybody (writer included) be positive? At the same time, I don't want to defeat the whole theme of the story. That is, I'd hate for even the densest reader to leave the story thinking Franny is Franny because she's Pregnant. I'd rather risk coming out and saying she isn't than have that happen... So if that one small insertion on Galley twenty doesn't fix things up, please see the two long insertions I've suggested on Galleys Seven and Twenty. (Please examine only the typewritten [sic] insertion on Galley Twenty.) I hope we don't have to use those two long insertions, but I don't suppose it matters too much if we have to. (J. D. Salinger à Gus Loblano [20 décembre 1954])

On voit le déchirement qu'éprouve Salinger face au cas de Franny. D'une part, il refuse que les lecteurs ne voient son personnage en crise qu'à travers le prisme d'une hypothétique grossesse, mais il est malgré tout réticent à l'idée de renier son style et la confiance qu'il place dans le lecteur-interprète. Finalement, il n'inclura que les deux phrases citées dans la lettre et laissera le texte parler de lui-même, au risque que le cas de Franny reste incompris. Décision sans doute difficile chez un auteur aussi obsédé par la maîtrise de son travail, mais qui rappelle à qui aurait pu en douter que chez Salinger, si mésinterprétation il y a, c'est qu'elle a été anticipée et autorisée. Son roman comme ses nouvelles sont ce que Eco nomme dans *Lector in fabula* des textes « ouverts », c'est-à-dire dont le sens n'est pas verrouillé par l'auteur. Pour autant on ne peut considérer qu'ils appartiennent à la catégorie des textes « scriptibles » de Barthes, ces « textes au pluriel illimité qui peuvent être indéfiniment réécrits (c'est-à-dire réinterprétés) par le lecteur. » (Jouve *La lecture* 67) Les textes de Salinger relèvent du « lisible » : plusieurs interprétations sont évidemment possibles, mais leur nombre reste limité, ce qui le distingue du courant postmoderne auquel se rattachent nombre de ses contemporains comme William S. Burroughs, Kurt Vonnegut Jr ou Thomas Pynchon.

En outre, on trouve dans son œuvre des nouvelles dont le sens est plus étroitement verrouillé, ainsi que des narrateurs parfois soucieux de s'assurer de la bonne compréhension de leur message. Cela peut se concrétiser par une interpellation directe du narrataire, comme dans « Seymour » :

I find it dreadful – in fact, sinister – even to have to wonder whether I may not occasionally be nosing him out in popularity on the page. You'll pardon me, maybe, for saying so, but not all readers are skilled readers. [...]

I'll finish this. Not all readers, I repeat, are skilled readers, and I'm told – critics tell us *everything*, and the worst first – that I have many surface charms as a writer. I wholeheartedly fear that there is a type of reader who may find it somewhat winning of me to have lived to be forty; i.e., unlike Another Person on the page, not to have been “selfish” enough to commit suicide and leave my Whole Loving Family high and dry. (168-169)

Buddy exprime ouvertement sa crainte d'échouer à se faire comprendre, sa peur que la réception de ses « personnages » lui échappe – bien qu'il soit permis de douter ici de sa sincérité, comme on le verra plus loin<sup>98</sup>. Cette volonté de prévenir toute possibilité de mésinterprétation se retrouve aussi dans les nouvelles traitant de la guerre où, on l'a dit, les soldats peinent à communiquer sur leurs sentiments et la réalité du combat de peur de se heurter à l'incompréhension des civils. C'est ainsi le cas de Babe Gladwaller dans « The Stranger », qui sans doute porte les mots du soldat Salinger :

But the thing that was really terrible was the way your mind wanted to tell civilians these things – that was much more terrible than what your voice said. (85)

Ces exemples ne sauraient cependant faire oublier le jeu que Salinger entretient plus généralement avec son lecteur en l'invitant à embrasser la polysémie de ses œuvres. En piquant sa curiosité puis en retenant toute interprétation définitive de ses récits, il enjoint chacun à se faire herméneute et à contribuer activement à l'élaboration d'un sens du texte. Sans doute est-ce là la caractéristique même d'une œuvre d'art, comme l'explique Eco dans *L'œuvre ouverte* : « Au fond, une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même. » (17) Mais on y voit aussi un aspect ludique et une forme de lâcher-prise pour l'écrivain obsessionnel et perfectionniste qu'est Salinger, qui accepte de livrer son œuvre à l'interprétation et, pourquoi pas, à la mésinterprétation du lecteur.

### **c. Relire, réinterpréter**

Bien que Salinger laisse une certaine marge d'appréciation au lecteur et autorise de fait des lectures multiples de ses œuvres, il ne manque pas de réaffirmer son pouvoir d'auteur de différentes manières. Un certain nombre de ses nouvelles nécessitent une lecture « avertie » qui ne peut être qu'une relecture<sup>99</sup>. On pense d'abord à certains textes où le caractère réel des personnages ne se dessine qu'à la toute dernière minute, comme on l'a vu dans « Go See

98 On reviendra notamment sur la nature introspective de la démarche de Buddy dans « Seymour » au Chapitre 4, B/1.

99 « Dès lors que l'on s'attache à dégager les parcours de lecture inscrits dans le texte, le choix théorique fondamental oppose la lecture 'naïve' (c'est-à-dire la première lecture, celle qui se conforme au déroulement linéaire du livre) à la lecture 'avertie' (où le lecteur, disons plutôt le 'relecteur', peut utiliser sa connaissance approfondie du texte pour déchiffrer les premières pages à la lumière du dénouement). » (Jouve, *La lecture* 17-18)

Eddy », ou comme dans « Paula », où les troubles du personnage se dévoilent progressivement, détail après détail, mais sans que la révélation finale de sa folie puisse réellement être anticipée<sup>100</sup>. On pourrait également inclure dans cette catégorie « Bananafish » et « Teddy », dont les dénouements abrupts exhortent le lecteur à se replonger dans le texte à la recherche d'indices ignorés en première instance. Au début de sa carrière, Salinger s'est aussi essayé à la technique de la « fin-surprise » en jouant sur la dissimulation de l'identité du narrateur, notamment dans deux courtes nouvelles : « The Hang of It » (1941) et « Personal Notes on an Infantryman » (1942). Dans la première, la manipulation du lecteur est d'autant plus importante que le narrateur est en apparence clairement identifié dès la première ligne : « This country lost one of the most promising young men ever to tilt a pinball table when my son, Harry, was conscripted into the Army. » (11) Dans ce texte pourtant très court, deux histoires sont racontées en parallèle : celle de Harry, qui malgré toute sa bonne volonté peine à acquérir les compétences exigées d'un militaire, et celle de Bobby Pettit, qui rencontrait les mêmes difficultés 25 ans plus tôt. Le narrateur rapproche ainsi la situation de son fils et de Bobby : « So offhand I'd say the Army was getting another Bobby Pettit. » (11) Ce qu'il ne dit pas en revanche, c'est que ce Bobby Pettit n'est autre que lui-même. L'utilisation de la troisième personne induit le lecteur en erreur et le seul indice révélant leur parenté ne peut qu'être négligé lors de la première lecture puisqu'il tient en une phrase en apparence anodine : « Back in 1917 Bobby Pettit wore the same look that Harry wears so well. » (11) Le narrateur dissimule également son identité en n'affichant sa fonction et son grade dans l'armée que tardivement. Dans un premier temps, il s'appuie sur le discours indirect pour duper le lecteur en dissimulant l'information : « And the colonel of this regiment, He's no help at all, my wife feels. All he does is walk around and look important. » (12) La double révélation (de son nom et de sa fonction) n'intervient qu'à la fin, et de manière indirecte :

Then, when the parade was over and the men had been dismissed, First Sergeant Grogan came over to say hello. "How do, Mrs. Pettit."

"How do you do," said my wife, very chilly.

"Think there's hope for our boy, sergeant?" I asked.

100 « Paula », ou « Mrs. Hincer », est une nouvelle inachevée de 1941 dont les manuscrits sont consultables sur demande auprès de l'Université d'Austin au Texas. Elle fait figure d'exception dans le corpus de Salinger en ce qu'elle est la seule à se rapprocher du genre de l'horreur. Elle relate l'histoire de Paula Hincer, une jeune femme qui annonce à son mari qu'elle attend un enfant, alors que les médecins lui avaient affirmé qu'elle ne pourrait jamais en avoir. Rapidement, son comportement devient étrange : elle s'isole dans sa chambre où elle reste alitée de peur de rencontrer un problème dans sa grossesse. Elle refuse progressivement toute visite, y compris de son mari ou de la bonne, jusqu'à ce que plus personne ne soit autorisé à la voir, même une fois qu'elle annonce avoir mis son enfant au monde. Deux mois après la naissance présumée, son mari se résout à forcer la porte de la chambre et la trouve entièrement nue et recroquevillée en position fœtale dans le berceau.



“Not a chance,” he said. “Not a chance, colonel.” (13)

Si la technique, bien que peu originale, est intéressante, on remarque que le narrateur emploie parfois des procédés qui relèvent de la duperie pour dissimuler son identité. Cela semble être le cas dans le passage suivant : « The next day we had practice in tent pitching and pack making. When the sarge came around to inspect, it developed that Pettit hadn't bothered to hammer the tent pegs slightly below the surface of the ground. » (11) On observe une dissociation de l'identité du narrateur, qui s'inclut dans le « we » mais s'abstient néanmoins d'employer le pronom « I » dans la phrase qui suit, donnant l'impression qu'il n'est qu'un camarade de régiment de Pettit. Le même problème se pose dans « Personal Notes on an Infantryman », où le narrateur avance masqué et où le lecteur ne découvre qu'à la fin que l'homme qui est venu s'engager dans la caserne où il travaille est en réalité son père. Là aussi, on trouve des signaux trompeurs, comme le fait qu'il appelle ses parents par leur nom de famille : « I wasn't able to phone Mrs. Lawlor for several days after Lawlor was shipped. » (26) En revanche, lors d'une seconde lecture critique le lecteur est amené à repérer de nombreux indices qui auraient pu le mettre sur la voie et apparaissent alors comme un pied de nez de la part de l'auteur.

Dans le cas des récits à la première personne, ce jeu entre auteur et lecteur passe la plupart du temps par le personnage du narrateur, qu'il soit particulièrement présent ou au contraire plus effacé. Souvent, celui-ci apostrophe le narrataire extradiégétique, créant ainsi une atmosphère de confiance, une relation de confiance, primordiale dans des récits comme ceux de Holden Caulfield ou de Buddy Glass. Mais à l'évidence, cette relation de confiance est illusoire car ces narrateurs sont rarement fiables, et ce pour différentes raisons. Certains, on vient de le voir, avancent masqués, dissimulent leur identité, ne serait-ce que pour un temps. Dans « The Inverted Forest », le statut de la narration est instable. Le lecteur a initialement l'impression de se trouver face à un récit hétérodiégétique mais l'omniscience du narrateur est dissipée de manière totalement inattendue lorsque surgit le pronom « I » au bout de quelques pages : « Corinne knew a number of men and boys during he three years in Europe, but her only real friend was a young man from Detroit. His name was Pat, but I don't know whether it stood for Patrick or Patterson. » (118) Quelques lignes plus bas, le narrateur lève le masque sur sa véritable identité mais le remet en place aussitôt :

So she telephoned Robert Waner, had lunch with him, and asked him if he could get her a job on the news magazine he was working for.

I think I'll say here, and then let it go, that I am Robert Waner. I don't really have a good reason for taking myself out of the third person.

Corinne had not seen Waner in nearly four years. During her college years she had seen more of him than any other boy. She had thought he was funny. When Waner had finally found that, of course, he had begun to get even funnier. He'd got so funny at Senior Prom at Wellesley that Corinne had broken into tears and asked him to please go back to his own college. Waner, in love with Corinne, had left Wellesley immediately. He had written to her while she had been in Europe, sending as many letters as he could salvage from his wastebasket. (118)

En se retranchant derrière la troisième personne, le narrateur demande au lecteur d'oublier sa propre implication (notamment sentimentale) dans la vie de Corinne, une demande qui ne peut évidemment aboutir puisque le lecteur vigilant conservera au contraire une méfiance légitime tout au long du récit, en particulier à chaque fois que « Bobby Waner » sera mentionné. On s'interrogera par exemple sur la part d'ironie ou de distorsion de la réalité dans une déclaration au style indirect libre comme celle-ci : « Corinne felt almost sick with affection for Bobby. He was really wonderful. » (129) Ce dernier n'interviendra directement qu'à une seule occasion, pour confesser son ignorance sur tout un pan de l'histoire de Corinne avec Ray Ford : « I know nothing at all about their honeymoon. That's a statement, not an apology, I'd like to point out. If I had really needed the facts, I probably would have been able to get them. » (130) Là encore, cette nouvelle intrusion rappelle la position floue du narrateur et amène le lecteur à s'interroger sur la quantité de détails qu'il a été en mesure de livrer jusqu'ici lorsqu'il évoquait des scènes auxquelles il n'avait pas assisté<sup>101</sup>. Salinger prévoit ici explicitement que le lecteur aura à assumer les deux rôles successifs (ou simultanés) de « lecteur modèle naïf (sémantique) » et « lecteur modèle critique », tels que les appelle Eco (*Les limites de l'interprétation* 36).

Le manque de fiabilité des narrateurs de Salinger relève souvent de deux facteurs : le manque de lucidité et la volonté de manipuler le narrataire. Chez ses personnages les plus aboutis, ces deux grandes tendances se rejoignent, mettant en péril l'efficacité de la narration. Le caractère peu fiable de la narration de Holden Caulfield s'explique par exemple par des distorsions de la réalité, conscientes ou inconscientes. Dès le début de son récit, le jeune homme se permet une omission déterminante pour la compréhension de son histoire et de son personnage en se gardant de divulguer la nature du lieu dans lequel il se trouve : « before I got pretty run-down and had to come out here and take it easy. » (3) Le déictique exophorique *here* ne se rattache à aucun référent identifiable. Plus loin, il sera précisé que « *here* » se trouve non loin d'Hollywood, mais on ignore de quel type d'endroit le narrateur s'adresse à nous. L'impossibilité de faire confiance à Holden se confirme définitivement lorsqu'il affirme

101 Le personnage central de Bunny Croft fait d'ailleurs de la manipulation l'un des thèmes principaux de cette nouvelle.

en ouverture du chapitre 3 : « I'm the most terrible liar you ever saw in your life. » (22) Très vite, on comprend que souvent les mensonges du jeune homme ne sont que des appels à l'aide déguisés. Ainsi, lorsqu'il fait croire à Mrs Morrow qu'il doit être opéré d'une tumeur au cerveau, il le fait avant tout pour que cette femme d'âge mur prête attention à lui, tout comme il invente à son fils des qualités qu'il n'a pas pour se faire aimer d'elle, quand sa propre mère ne semble pas en mesure de s'occuper de lui. À plusieurs reprises il admet mentir de manière compulsive, sans nécessairement avoir de raison. Mais son comportement ne relève pas que d'une volonté plus ou moins consciente de manipuler ses interlocuteurs, il arrive aussi qu'il se mente à lui-même parce qu'il est victime de sa propre impulsivité. Ainsi, vérité et mensonge se confondent parfois dans une même phrase, par exemple lorsqu'en présence de Sally Hayes il ne parvient plus à faire la distinction entre ses sentiments présents et éphémères et ceux plus profondément ancrés. Dans un premier temps, emporté par la situation, il annonce à la jeune fille qu'il l'aime : « Then, just to show you how crazy I am, when we were coming out of this big clinch, I told her I loved her and all. It was a lie, of course, but the thing is, I *meant* it when I said it. I'm crazy. I swear to God I am. » (163) Puis, un peu plus tard, il lui propose de l'accompagner refaire sa vie dans le Vermont, ce qu'il regrette aussitôt :

If you want to know the truth, I don't even know why I started all that stuff with her. I mean about going away somewhere, to Massachusetts and Vermont and all. I probably wouldn't've taken her even if she'd wanted to go with me. She wouldn't have been anybody to go with. The terrible part, though, is that I *meant* it when I asked her. That's the terrible part. I swear to God I'm a madman. (174)

Dans les deux cas, Holden est dépassé par son impulsion, et on imagine bien qu'il n'est pas à l'abri de reproduire les mêmes erreurs en tant que narrateur. On note également le choix du vocabulaire adopté pour qualifier sa conduite : « I'm crazy » et « I'm a madman », bien qu'employés ici dans un sens figuré, soulignent son instabilité psychologique. De plus, il apparaît évident au fil du roman que Holden manque de discernement sur la manière dont il se comporte. La perception qu'il a de lui-même ne correspond pas à celle qu'en ont les autres, que ce soient les personnages du roman ou le lecteur. On le voit nettement dans le chapitre 10 avec les trois jeunes filles qu'il rencontre à l'Edmont Hotel, ou dans le chapitre 19 lorsqu'il retrouve Carl Luce au Wicker Bar du Seton Hotel : alors que Holden se pense perspicace et spirituel, personne ne le prend au sérieux.

Le cas de Buddy Glass, le prétendu écrivain des chroniques de la famille Glass, est à la fois similaire et différent. D'abord, on observe chez lui une volonté de mettre de la distance entre lui et ses « personnages », de s'effacer en tant que narrateur, ce qui le situe à l'opposé d'un Holden qui ne cache pas son désir d'être au centre de son histoire. Dans l'introduction de

« Zooey », Buddy emploie une formule proche de celle relevée dans « The Inverted Forest » pour spécifier le rôle et la position qu'il entend s'attribuer dans le récit : « We will, however, leave this Buddy Glass in the third person from here on in. At least, I see no good reason to take him out of it. » (50) Il insiste à nouveau dans « Seymour » sur sa détermination à dissocier son « personnage » de la personne qu'il est devenue au moment où il écrit :

For the present, you'll see him [Seymour] almost exclusively as a child and young boy (never, I hope to God, as a *nipper*). While I'm with him in the business on the page, I'll be a child and young boy, too. But always I'll be aware, and so, I believe, will the reader, if rather less partisanly, that a somewhat paunchy and very nearly middle-aged man is running this show. (169)

Bien sûr il ne prétend pas ici à l'objectivité, mais la formulation suggère qu'il a été en mesure de prendre un certain recul avant de se lancer dans un portrait de son frère. De plus, les innombrables digressions métanarratives qui ponctuent le texte témoignent de toute la réflexion menée par le narrateur sur les approches et les choix à adopter pour offrir une présentation des plus fidèles de son frère Seymour. Mais comme le souligne Inès Ben Arfa, ces commentaires ne peuvent être acceptés naïvement :

Sa manipulation continue dans la fausse exposition et la transparence simulée des différentes étapes de la narration. Il explique à outrance sa démarche et donne une grande importance à la métanarration, mais ne reste pas fidèle à son plan initial. Buddy, dans « Seymour – An Introduction », feint la transparence. (266-267)

Paradoxalement, les nombreuses explications de Buddy sur la pertinence de ses choix ont pour effet d'amener le lecteur à douter de son honnêteté intellectuelle. Du reste, on perçoit surtout chez le narrateur un débordement de l'affect et une incapacité à faire le deuil de Seymour, à combler la béance laissée par sa disparition. Or, cela doit amener le lecteur à reconsidérer non seulement son approche de la nouvelle « Seymour », mais aussi de toutes celles supposément écrites par Buddy, de « Bananafish » à « Hapworth 16, 1924 », qui doivent être relues au prisme du deuil inachevé de leur « auteur ». Ce dernier revient lui-même sur cette question dans « Seymour », à propos justement de « Bananafish » :

I can't forbear to mention that that particular story was written just a couple of months after Seymour's death, and not too very long after I myself, like both the "Seymour" in the story and the Seymour in Real Life, had returned from the European theater of Operations. I was using a very poorly rehabilitated, not to say unbalanced, German typewriter at the time. (113)

L'utilisation de l'hypallage « a very poorly rehabilitated, not to say unbalanced, German typewriter » signifie le traumatisme infligé à Buddy par la guerre, mais surtout par le suicide de son frère, tout comme les guillemets utilisés pour désigner son personnage (alors que le

« vrai » Seymour est désigné par des majuscules) sous-entendent l'impossibilité de toute forme d'objectivité tant la représentation de son aîné sur la page sera nécessairement influencée par ses propres sentiments.<sup>102</sup> Dès lors, le lecteur se voit rappeler la nécessité de parfois creuser ou contourner les mots du narrateur, de s'appliquer à voir ce qui se trouve au-delà, enfoui sous la surface. Il est invité à reconsidérer ses premières interprétations, à relire et réinterpréter sous un jour nouveau les textes qui s'offrent à lui.

En s'intéressant à la réception des œuvres de Salinger par le lecteur (qu'il soit « implicite », « modèle » ou « virtuel »), on est amené à reconsidérer leur fonctionnement et les mécanismes qu'elles déclenchent chez ce dernier ; on voit alors émerger un jeu complexe entre l'auteur, son texte et son destinataire. Dans la majorité des cas, le texte fait la part belle au lecteur dont la curiosité est piquée et l'intuition sollicitée pour actualiser un texte laissé ouvert. La rétention d'informations, le refus d'imposer tout sens définitif, suggèrent un lâcher-prise de l'auteur qui invite le lecteur à la relecture et à la multiplication des interprétations, et accepte implicitement que la mésinterprétation fasse partie du jeu de la lecture. Néanmoins, Salinger diffère de nombre d'écrivains américains des années 1950 et 1960 qui poussent bien plus loin le jeu de l'indécidabilité du sens, quand lui semble plutôt à la recherche d'un juste équilibre entre liberté interprétative et verrouillage du sens de ses œuvres.

102 Sur l'influence majeure de Seymour et de sa mort sur l'œuvre globale de Buddy, voir le Chapitre 4.

## 2. Les interactions personnages-lecteur

Dans le prolongement de ces considérations sur les interactions entre texte et lecteur, il semble que l'œuvre de Salinger se prête tout particulièrement à une réflexion sur celles qui se jouent entre personnages et lecteur. La seconde partie de la carrière de l'écrivain<sup>103</sup> met en évidence une évolution notable tant dans les relations qu'il programme entre narrateur et lecteur que dans le type de personnages qu'il crée et les mécanismes d'identification qu'ils sont susceptibles ou non d'engendrer. De Holden Caulfield à Buddy Glass et sa tribu, on constate des approches radicalement différentes, comme si l'auteur passait d'un extrême à l'autre, d'un personnage fait pour susciter un irrésistible attachement à d'autres qui se trouvent comme mis à distance et semblent évoluer dans un monde à part, rendant plus complexe tout processus d'identification ou même toute forme de sympathie.

### a. « God, I wish you could've been there. » (*Catcher 275*) : dynamiques de la relation narrateur-lecteur

Comme Émile Benveniste l'a scrupuleusement démontré, dès lors qu'un locuteur « se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. » (*Problèmes de linguistique générale* 2 82) Chez Salinger, cet « autre » muet mais bien présent qu'est le lecteur se voit souvent confier par le narrateur une place et un rôle somme toute importants en se trouvant impliqué dans une relation d'intimité plus ou moins intense – et, à dire vrai, plus ou moins sincère. Du reste, c'est certainement l'une des clefs du succès de *Catcher*, roman dans lequel la proximité établie par Holden Caulfield avec son narrataire renforce le sentiment d'implication, et donc l'intérêt de ce dernier. Si le recours à une narration autodiégétique constitue naturellement le premier pilier de cette relation d'intimité, un autre ressort du narrateur pour réduire la distance avec le lecteur est d'en faire un « interlocuteur », c'est-à-dire de s'adresser fréquemment à lui de manière directe, voire de l'interpeller par l'interrogative, prétendant ainsi lui laisser un espace de réponse. Avec une question franche telle que « You remember I said before that Ackley was a slob in his personal habits ? » (35), Holden<sup>104</sup> crée un instant l'illusion que son récit

103 La publication de *The Catcher in the Rye* en 1951 est généralement considérée comme un tournant majeur dans son travail.

104 On considérera dans cette partie les personnages comme les auteurs de leur propre discours, omettant parfois de rappeler leur statut de narrateurs. Ce choix, qui relève avant tout d'une question de commodité, souligne en

s'insère dans un dialogue et non un simple monologue. Cependant, sous des dehors de complicité et de confiance, on pressent que dans le roman, la relation narrateur-lecteur repose sur une dynamique d'attraction-répulsion dans laquelle Holden cherche le lecteur autant qu'il le repousse. Les bases de cette relation sont posées par le narrateur dès la première phrase de *Catcher* :

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. (3)

En feignant la désinvolture, le jeune homme prétend que c'est son narrataire qui attend quelque chose de lui, et qu'il est libre de le lui refuser. Bien entendu cette distance qu'il impose immédiatement à son lecteur est factice, car Holden est bel et bien celui qui a envie, besoin même, de faire le récit de ces trois jours décisifs pour tenter d'y voir plus clair. L'enjeu est plus grand pour lui que pour son narrataire. Cette stratégie de défense lui permet de limiter le degré d'intimité de sa relation avec un tiers qui pourrait finir par le décevoir, tout comme sa propension à mentir, presque pathologique et ouvertement reconnue, est un moyen de garder l'avantage sur son lecteur. Ce dernier est alternativement invité à partager les sentiments les plus confidentiels de Holden, puis laissé au seuil de son intimité, dont l'accès lui est refusé. Le narrateur accueille parfois la présence du lecteur avec soulagement et à d'autres moments la rejette, comme s'il le jugeait finalement incapable de comprendre ce qu'il tente de lui expliquer. Par exemple, lorsqu'il fait le portrait d'Allie au chapitre 5, on perçoit d'abord une volonté d'inclure le lecteur en lui attribuant des facultés de discernement ou des goûts similaires aux siens : « He's dead now. He got leukemia and died when we were up in Maine, on July 18, 1946. You'd have liked him. » (49) La construction du discours suggère que Holden entrevoit la possibilité de retrouver le confident qu'il a perdu en la personne du lecteur. Mais un peu plus loin le jeune homme s'assombrit et rejette la possibilité que ce même lecteur puisse mesurer l'étendue de sa peine ou les qualités d'Allie en assénant un ferme et définitif « you didn't know Allie » (50). Successivement renforcé et abîmé, le lien narrateur-lecteur semble néanmoins complètement restauré à la fin du roman quand Holden déplore l'absence de son narrataire dans un moment d'une grande intensité, lorsqu'au chapitre 25 il regarde Phoebe tourner sur le manège : « God, I wish you could've been there. » (275)

Bien sûr la dynamique de la relation narrateur-lecteur n'est pas seulement impulsée par

outre l'efficacité de l'entreprise de Salinger, dont les personnages-narrateurs suscitent chez le lecteur un attachement fort qui l'amène à se laisser prendre au jeu de l'illusion fictionnelle.

Holden, et une partie de notre perception du narrateur se construit à son insu. Le manque de fiabilité de sa narration, souligné précédemment<sup>105</sup>, conduit le lecteur à la méfiance et à ne pas se laisser aller à une sympathie aveugle qui consisterait à idéaliser le personnage sans jamais remettre en question ses déclarations ni ses prises de positions. C'est le reproche adressé par Duane Edwards à ces lecteurs trop facilement séduits par le discours de Holden, incapables de voir ce qui se dissimule derrière sa posture d'adolescent rebelle :

Salinger's admirers have responded in a variety of ways to *The Catcher in the Rye*, but most have something in common: they idealize Holden. In order to do so, they play down the seriousness of his ambivalence, exhibitionism, and voyeurism and assign the blame for his severe depression entirely to society, to the world of perverts and bums and phonies. Failing to respond to the first person narrator as ironic, they assume that Holden should be taken at his word; that he is right and the world wrong; that there is a sharp dichotomy between Holden and the world he loathes. [...] What these writers ignore is that Holden shares in the phoniness he loathes; that he lives by his unconscious needs and not the values he espouses; that he withdraws from rather than faces the challenge of personal relationships. (554)

Avec Holden, il faut apprendre à voir au-delà des mots et, plus que jamais, à prendre du recul vis-à-vis de la première personne de la narration. Face à ce long monologue qui s'apparente parfois à une logorrhée, le lecteur se retrouve dans la position du psychanalyste, s'intéressant non pas tant aux événements qu'à la manière dont ils sont perçus et présentés par le jeune homme.<sup>106</sup> Dans *Catcher*, il est ainsi attendu du lecteur qu'il se laisse à la fois séduire et entraîner par le narrateur dans une relation d'intimité et une atmosphère de confiance, tout en prenant par moment le recul nécessaire pour repérer les failles s'ouvrant dans la narration et la perception du narrateur. D'autant que Holden, s'il se livre d'une manière inconsciente à une déformation du réel, sait aussi arranger son discours à son avantage. Mathé, estimant que « [I]a fausse candeur de Holden apparaît [...] comme un piège qu'il tend au lecteur » (« De la subversion à la séduction: la rhétorique du discours affectif dans *The Catcher in the Rye* » 44), souligne la « rhétorique de séduction » à l'œuvre dans le roman : « *L'Attrape-Coeurs*, comme le titre de la traduction française l'indique, c'est une tentative de séduction, un effort désespéré de communication affective, un texte rhétoriquement construit comme une machine à capturer, à captiver. » (42) Les propos du narrateur de *Catcher* appellent donc une vigilance particulière, le lecteur étant sans cesse amené à interroger les stratégies narratives adoptées et à démêler le vrai du faux, ce qui se fait jour à l'insu de Holden comme ce qu'il dissimule ou travestit.

Les choses sont un peu différentes avec Buddy Glass, chroniqueur de la vie de ses

105 Voir Chapitre 2, B/ 1.

106 L'analogie est d'autant plus justifiée que le narrateur se trouve dans une maison de convalescence où il est suivi par un psychanalyste.



frères et sœurs et narrateur homodiégétique de « Raise High the Roof Beam, Carpenters » et « Seymour – An Introduction ». À nouveau, Salinger joue sur le sentiment d'intimité entre le lecteur et le narrateur<sup>107</sup> dans ces textes où Buddy se livre à une entreprise très personnelle et interpelle lui aussi directement le narrataire. Néanmoins on sent chez ce narrateur une distance qui n'apparaissait pas chez Holden. En effet, alors que le personnage de *Catcher* s'adresse dès la première phrase au lecteur avec un « you » franc et spontané, celui de « Seymour » réalise un détour par la troisième personne qui limite la proximité : « at the age of forty I look on my old fair-weather friend the general reader as my last deeply contemporary confidant » (96). Le pronom « you » n'intervient que dans un second temps, quelques lignes plus bas : « I found out a good many years back practically all I need to know about my general reader; that is to say, you, I'm afraid. » (96) Cette mise à distance initiale est déterminante pour saisir la relation qui s'instaure dans cette *novella* entre le narrateur et son narrataire. Alors que Buddy ne cesse de rappeler à son lecteur qu'il est pour lui un confident<sup>108</sup>, ce qui a pour effet de le flatter, il prend un malin plaisir à ne pas tenir compte de son avis et de ses attentes. À plusieurs reprises, il signifie clairement qu'il a conscience de ce qui est attendu de lui, et refuse dans le même temps de s'y plier, se jouant ouvertement du lecteur. On peut observer ce type de provocations dans l'exemple suivant :

I'm aware that a good many perfectly intelligent people can't stand parenthetical comments while a story's purportedly being told. [suit immédiatement une parenthèse de sept lignes, pied de nez à ce type de lecteur] I'm here to advise that not only will my asides run rampant from this point on (I'm not sure, in fact, that there won't be a footnote or two) but I fully intend, from time to time, to jump up personally on the reader's back when I see something off the beaten plot line that looks exciting or interesting and worth steering toward. (99)

La même attitude, aussi bien joueuse qu'autoritaire, se distingue dans ce deuxième extrait :

There are, however, readers who seriously require only the most restrained, most classical, and possibly deftest methods of having their attention drawn, and I suggest – as honestly as a writer can suggest this sort of thing – that they leave now, while, I can imagine, the leaving's good and easy. I'll probably continue to point out available exits as we move along, but I'm not sure I'll pretend to put my heart into it again. (100)

Buddy va parfois jusqu'à prétendre demander l'avis de son lecteur en l'interrogeant directement – pour finalement répondre lui-même à ses propres questions et réaffirmer son

107 On note que dans presque toutes les nouvelles de la saga Glass le lecteur est invité dans des endroits par nature privés, tels que des toilettes (« Franny ») ou des salles de bain (« Zooey », « Raise High », « Seymour »).

108 « In this *entre-nous* spirit, then, old confidant, before we join the others, the grounded everywhere [...] I privately say to you, old friend (unto you, really, I'm afraid), please accept from me this unpretentious bouquet of very early-blooming parentheses: ((( ( ))) ). » (97-98)

absence de considération pour ce que son « vieux confident » peut bien penser : « Do I go on about my brother's poetry too much? Am I being garrulous? Yes. Yes. I go on about my brother's poetry too much. I'm being garrulous. And I care. But my reasons against leaving off multiply like rabbits as I go along. » (134) Le chroniqueur de la famille Glass se montre plus indulgent avec son lecteur dans « Raise High », où il anticipe des questions auxquelles il accepte de répondre, quitte à interrompre sa narration : « It seems very disorderly, but I think a paragraph ought to be wedged in right here to answer a couple of stumpers. » (25) Lorsqu'il se refuse à se plier à ce qu'il estime être les attentes du narrataire, il prend à tout le moins la peine de le faire en douceur, et non sur le ton de la provocation « I should, no doubt, break in here to describe my general reaction to the main import of what the Matron of Honor was saying. I'd just as soon let it go, though, for the moment, if the reader will bear with me. » (37)

L'autorité de Buddy quant à ses choix narratifs, qu'ils s'effectuent ou non au détriment du lecteur, se justifie aisément par la nature de son entreprise. Alors que Holden semble simplement entraîné par son flot de paroles et peu à même d'en tirer des enseignements ou de se cerner lui-même, « Seymour » constitue pour le narrateur une forme d'auto-analyse, une réflexion sur son frère, sur lui-même et son travail d'écrivain<sup>109</sup>. Il s'agit par conséquent de ce que Annie Ernaux appelle « l'écriture comme exploration » (145), une entreprise tout à fait personnelle où pour un temps le lecteur n'est plus le principal destinataire.

Finalement, bien que les situations de Holden et de Buddy soient différentes, on observe que la dynamique qui sous-tend leur relation au lecteur est en partie similaire en ce qu'elle repose sur un mélange de confiance et de défiance. Tous deux sont prêts à laisser entrer ce lecteur dans leur intimité, mais dans une certaine limite seulement. Tous deux tiennent à rappeler à intervalles réguliers qu'ils restent maîtres de leurs textes et de leurs choix narratifs. En revanche, des différences subsistent, qui ont notamment une incidence sur la capacité du lecteur à s'identifier à ces personnages.

## **b. Les mécanismes de l'identification**

Dans *La lecture comme jeu*, Michel Picard s'étonne du flou subsistant autour de la notion d'« identification » dans le langage courant alors que le terme recouvre des acceptions bien différentes lorsqu'il est employé par des critiques littéraires ou des psychologues<sup>110</sup>. On

109 Le Chapitre 4, B/ sera entièrement consacré à ce sujet.

110 Lui-même se voit contraint de capituler face à ce terme nébuleux : « Il est donc excusable de ressentir une

laissera de côté toute dimension psychanalytique<sup>111</sup> pour se concentrer uniquement sur le sens revêtu par le mot dans un contexte littéraire, à savoir le fait pour un lecteur de projeter son expérience, ses sentiments ou ses aspirations sur un personnage de fiction, de se reconnaître (parfois de manière inconsciente) dans ce personnage. Ce processus d'identification a pour effet d'entraîner l'intérêt, voire l'adhésion de celui qui lit. On se gardera évidemment d'y voir là le seul facteur d'immersion possible, même si, comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer, « on a tendance à rabattre la notion d'immersion sur celle d'identification. » En effet, il poursuit : « Or, de même que les réactions affectives provoquées par une fiction sont irréductibles à l'empathie avec les personnages, l'immersion ne passe pas nécessairement par un processus d'identification avec les personnages. » (*Pourquoi la fiction ?* 196) Cette question de l'identification ne pouvait cependant être éludée dans une étude sur la réception des œuvres de Salinger, tant son roman joue sur ces mécanismes particuliers. Attendu qu'il aurait été impossible de s'intéresser à tous les personnages du corpus, ce travail se concentrera sur deux d'entre eux, Holden Caulfield et Seymour Glass, dans la mesure où leur fonctionnement reflète l'évolution du style et de l'œuvre de l'écrivain. Afin de pallier tout risque de subjectivisme, écueil majeur des théories de la réception<sup>112</sup>, on s'efforcera de mettre au jour certains des mécanismes qui, chez ces deux personnages, tendent à favoriser ou au contraire à freiner un possible processus d'identification de la part du lecteur. On interrogera par conséquent la capacité des œuvres concernées à se conformer ou au contraire à chambouler les horizons d'attente du lectorat visé à leur époque, avant de s'intéresser plus précisément à la nature des personnages et à la capacité du lecteur à se retrouver en eux ou du moins, à apprendre à leur contact<sup>113</sup>.

## Horizons d'attente

Dès leurs premiers travaux, dans les années 1970, les théoriciens de la réception se

certaine perplexité devant un terme aussi complaisant et d'être tenté de renoncer à l'utiliser avec quelque rigueur, faute d'établir un pont entre les usages commun et psychologique. » (Picard 92)

111 Les concepts d'identification à l'agresseur ou à l'Objet d'amour par exemple ne nous concernent pas directement ici, mais sur le sujet on pourra se reporter entre autres aux ouvrages de Sigmund Freud, Anna Freud et Melanie Klein.

112 « Premier de tous les risques : le subjectivisme. Le soupçon, on l'a vu, est permanent : qui nous dit que tel chercheur, prétendant dégager le travail du lecteur, ne propose pas *in fine* sa vision personnelle ? Certaines études nous renseignent davantage sur l'acuité critique de leur auteur que sur les parcours de lecture prétendument programmés par le texte. » (Jouve, *La lecture* 107)

113 Dans *Walden*, Thoreau vante ainsi le pouvoir des livres comme supports d'apprentissage : « How many a man has dated a new era in his life from the reading of a book. The book exists for us perchance which will explain our miracles and reveal new ones. The at present unutterable things we may find somewhere uttered. These same questions that disturb and puzzle and confound us have in their turn occurred to all the wise men; not one has been omitted; and each has answered them, according to his ability, by his words and his life. » (70)

sont efforcés de mettre en garde contre le risque inéluctable de subjectivisme inhérent à leur approche et d'y trouver des remèdes, à l'instar de H. R. Jauss qui invite à s'intéresser avant tout à l'horizon d'attente du premier public d'une œuvre :

L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. (54)

Pour répondre à des objections qui lui ont été faites, Jauss propose de distinguer plus précisément « l'horizon d'attente littéraire impliqué par l'œuvre nouvelle et l'horizon d'attente *social* : la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception. » (284) Cette distinction est particulièrement pertinente dans le cas d'un roman comme *Catcher* qui s'inscrit plus ou moins fidèlement dans une tradition littéraire tout en bousculant les conventions de son époque. Le récit de Holden relève de la grande tradition du *Bildungsroman* ou roman d'éducation, genre qui fait justement la part belle à l'identification, puisque le lecteur est invité à apprendre des aventures du personnage pour s'éduquer par la lecture. Digne héritier du Huck Finn de Twain, Holden entend néanmoins s'affranchir de cet héritage littéraire, et revendique dès la première phrase du roman (citée plus haut) son droit à s'émanciper d'une filiation que l'on voudrait lui imposer (« and all that David Copperfield kind of crap » [3]). Salinger joue sur cet entre-deux, choisissant alternativement de se conformer et de déroger aux « règles » du genre, à tel point qu'il est finalement difficile de décider si oui ou non *Catcher* peut être considéré comme un roman d'éducation. Parmi les éléments pouvant surprendre le lecteur de *Bildungsroman*, et par conséquent empêcher le processus d'identification, on notera le cadre temporel très réduit (quelques jours à peine au lieu de plusieurs mois ou années), l'absence de réelles « aventures » susceptibles de participer à la formation du personnage, et enfin l'absence de résolution définitive<sup>114</sup>. La question du genre littéraire se pose moins pour les œuvres mettant en scène Seymour, qu'on se contentera sans doute de rattacher au « genre » très vague de la nouvelle ou de la *novella*. En revanche, après le succès de *Catcher*, un autre horizon d'attente littéraire entre en jeu, puisque rares sont ceux et celles qui se lancent dans la lecture de ces œuvres postérieures sans avoir au préalable lu ce roman, ou à tout le moins entendu parler de lui. Or on tient sans doute là un élément

114 Voir Chapitre 2, B/1.

d'explication quant aux difficultés éprouvées par le lecteur à s'identifier aux membres de la famille Glass. En effet, si le lecteur de *Catcher* se tourne vers les œuvres suivantes en espérant y trouver des personnages ou un style proches de ceux du roman, il ne pourra qu'être décontenancé par les différences radicales de fond et de forme. Les attentes nourries par la lecture préalable du roman peuvent alors freiner le mécanisme d'identification de la part du lecteur.

Au-delà de l'horizon d'attente littéraire, c'est probablement l'horizon d'attente social proposé par Jauss qu'il convient de considérer avec plus d'attention ici. En introduction à leur recueil d'articles et de critiques sur Salinger, Marvin Laser et Norman Fruman rappellent qu'au moins deux-cents critiques de *Catcher* furent publiées dans les mois qui suivirent sa sortie, mais que cela ne signifie en rien que le roman connût une reconnaissance et un succès immédiats. Au contraire, beaucoup étaient indifférentes, et certaines particulièrement hostiles (Laser et Fruman 17). En tête des reproches adressés au roman figurait la vulgarité du personnage principal, qui lui valut d'être censuré à de nombreuses occasions. À cela s'ajoutait la critique d'un système de société en apparence bien portant et dont Holden s'applique à dénoncer les failles et les défauts. Par son style et son attitude, le narrateur de *Catcher* bousculait la « disposition d'esprit » et le « code esthétique » des lecteurs. Or, comme l'explique Jauss : « la façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique. » (58) C'est ainsi que le caractère novateur du roman de Salinger a pu entraîner des réticences lors de sa publication, mais est aussi ce qui lui a permis de rencontrer un tel succès par la suite. En effet, la liberté de ton et l'écriture oralisée du narrateur ont permis à la jeunesse des années 1950 de s'identifier aisément à ce jeune homme qui dénonçait les travers d'une société où eux non plus ne trouvaient pas leur place. Cependant, on est en droit de se demander si ce qui a fait la force du roman au moment de sa sortie ne peut être aujourd'hui considéré comme une faiblesse, ou du moins un obstacle à l'identification de la part d'un public plus tardif. Les chiffres de vente actuels (environ 250 000 exemplaires vendus chaque année) suggèrent que le personnage de Holden entre encore en résonance avec l'expérience de certains lecteurs contemporains, en particulier sans doute les adolescents. Mais pour d'autres, Holden est devenu un personnage daté, étroitement lié à son contexte historique et peu transposable au début du XXI<sup>ème</sup> siècle. Dans un article publié en 2009 dans le *New York Times*, au titre explicite « Get a Life, Holden Caulfield », Jennifer Schuessler explique que les lycéens américains d'aujourd'hui ont de plus en plus de mal à apprécier Holden car ils ne comprennent pas sa quête d'un monde plus sincère, et le trouvent

geignard et immature. Cinquante à soixante ans plus tard, son langage (dont Donald Costello louait l'authenticité) irrite les adolescents, assure Ariel Levenson, professeur d'anglais dans un lycée de l'Upper East Side de Manhattan : « even the students who liked the book tend to find the language — “phony,” “her hands were lousy with rocks,” the relentless “goddams” — grating and dated. » (citée dans Schuessler n. pag.) Mais c'est surtout son attitude, à la fois plaintive et résignée, qui semble faire obstacle à l'identification d'une partie de la jeunesse actuelle, comme en témoigne une autre enseignante de l'Illinois, Julie Johnson : « Holden's passivity is especially galling and perplexing to many present-day students. In general, they do not have much sympathy for alienated antiheroes; they are more focused on distinguishing themselves in society as it is presently constituted than in trying to change it. » (citée dans Schuessler n. pag.) On voit à quel point l'époque et les lectures antérieures façonnent chez le lecteur un horizon d'attente qu'une œuvre pourra venir combler ou au contraire ébranler, et combien la confrontation de l'œuvre avec ces attentes influe sur la possibilité d'une identification avec un personnage et sa situation, dans un sens comme dans l'autre.

### **De l'illusion d'authenticité**

Après ces quelques observations sur la variabilité des attentes d'un lectorat en fonction du contexte culturel ou des schémas dominants d'une époque, il est nécessaire de s'interroger sur ce qui, dans la nature même des personnages de Salinger, pourrait tendre à favoriser ou à freiner un éventuel processus d'identification de la part du lecteur. En premier lieu, on ne peut faire l'impasse sur la manière dont ces personnages manient le langage, bien que le sujet ait été évoqué sous un angle différent dans un chapitre précédent<sup>115</sup>. Dans un article de synthèse sur l'œuvre de Salinger, François Happe parle d'une « évolution remarquable de l'oralité triomphante de *The Catcher in the Rye* vers une prose de plus en plus dense, de plus en plus 'écrite'. » (Happe, « De 'The Young Folks' à 'Hapworth 16, 1924' : l'évolution de Jerome David Salinger » 29) Cette observation s'entend d'abord d'un point de vue narratif, mais vaut aussi pour le style employé dans le discours des personnages. Si l'on compare par exemple les idiolectes de Holden Caulfield et de Seymour Glass, qu'il nous est donné de découvrir à travers une lettre écrite par ce dernier à sa famille, l'année de ses sept ans, dans « Hapworth 16, 1924 », on constate que tout les oppose. Avec le langage de Holden, on l'a vu longuement, Salinger s'est efforcé de viser une certaine authenticité. L'aisance de Holden, l'aspect spontané et naturel de son discours, dynamisent la lecture du roman. Au contraire, dans la dernière

115 Voir Chapitre 2, A/2.

*novella*, tout chez Seymour semble travaillé, affecté et par conséquent artificiel. Il en va ainsi du début de la lettre :

I will write for us both, I believe, as Buddy is engaged elsewhere for an indefinite period of time. Surely sixty to eighty per cent of the time, to my eternal amusement and sorrow, that magnificent, elusive comical lad is engaged elsewhere! As you must know in your hearts and bowels, we miss you all like sheer hell. (172)

Sans perdre de vue qu'il s'agit d'une forme de communication écrite qui nécessairement n'obéit pas aux mêmes règles qu'une prise de parole orale, on peut relever divers éléments qui confèrent au style de Seymour un aspect hautement artificiel : le lexique d'abord, dont on avait déjà noté le décalage avec celui attendu d'un enfant de sept ans (« is engaged elsewhere », « elusive », « in your hearts and bowels ») ; la syntaxe ensuite, dont le jeune auteur semble soigner le rythme avec attention, par exemple avec l'incise initiale « I believe » ou le choix d'une construction ternaire (« that magnificent, elusive comical lad »), par ailleurs récurrente dans le reste de la *novella*<sup>116</sup>. D'autre part, des expressions aussi recherchées que « for an indefinite period of time » ou « surely sixty to eighty per cent of the time » achèvent de donner à la parole de Seymour un aspect artificiel. Alors que la lassitude et le désarroi de Holden ne peuvent être perçus que comme sincères et réels, le style ampoulé de l'aîné des Glass donne le sentiment d'un enthousiasme feint<sup>117</sup>. Le seul point commun entre l'idiolecte de Holden et celui de Seymour est sans doute une tendance à la répétition. Mais là encore, si cette tendance s'explique par la spontanéité chez Holden, pour qui les *goddam*, *lousy* et autres *and all* relèvent du tic de langage et dont la parole est entièrement débridée, chez Seymour elle correspond au contraire à une recherche de maîtrise de son écriture, le jeune homme s'entraînant à employer de nouveaux mots (*elusive*, *from the word go*, *humorous*, *heartrending*, *by leaps and bounds*) dans différents contextes pour apprendre à les manier correctement, au risque de donner lieu à des tournures pour le moins curieuses (par exemple : « Also, much of my news and general communication promises to be very absorbing, delightful, and emollient. » [181]). Cette brève comparaison entre les idiolectes de Holden et de Seymour montre que les deux personnages n'ont pas la même finalité, le premier ayant été conçu pour susciter l'identification, ce qui n'est pas le cas du second. Incontestablement, il est plus facile pour un lecteur de s'identifier au personnage dont la sincérité semble réelle (en

116 On pourra citer quelques autres exemples : « Jesus, you are a talented, cute, magnificent couple ! » (179), « you are both entirely, absolutely, and very painfully wrong about his never missing anybody but me » (180), « we, your son Buddy and I, are every bit as decent, foolish, and human as every single boy or counselor in this camp, quite tenderly and humorously equipped with the same likable, popular, heartbreaking blindnesses. » (185)

117 Enthousiasme souligné par la multiplication des tournures exclamatives dans la *novella*.

dépit des réserves que l'on a pu émettre) qu'à celui dont le discours n'est qu'artifice. Dès lors, ce sont des dizaines de milliers d'adolescents qui se sont reconnus en Holden Caulfield<sup>118</sup>, au point de faire de Salinger « l'écrivain de l'adolescence » par excellence, aussi réductrice cette étiquette soit-elle.

On voit que ce qui se joue ici, au-delà de considérations sur l'authenticité du style et du langage, c'est la question de la crédibilité (que ce soit des personnages ou de l'histoire), qui constitue de fait un autre des piliers de l'identification. Avec Holden Caulfield, l'illusion d'authenticité est parfaite et le cadre donné à son histoire (Pencey Prep, New York) ajoute à la vraisemblance. À l'inverse, le personnage de Seymour Glass d'une certaine façon empêche tout processus d'identification car le lecteur ne parvient pas à se le représenter comme appartenant au monde réel, et ce malgré un ancrage dans un contexte historique précis, bien que peu marqué (la Seconde Guerre mondiale et l'après-guerre). Dans « Raise High » et plus encore dans « Seymour », Buddy insiste sur le caractère exceptionnel de son frère (« who more frequently tallied with the classical conception, as I saw it, of a *mukta*, a ringding enlightened man, a God-knower » [« Seymour » 106]) au point de faire vaciller sa crédibilité. « Hapworth 16, 1924 », qui conclut (pour l'instant) le cycle de nouvelles et *novellas* sur Seymour, parachève le processus en prêtant au personnage des pouvoirs psychiques surnaturels. Le lecteur découvre notamment que le frère de Buddy n'était pas simplement un génie mais était doté de pouvoirs de prescience, comme Teddy dans la nouvelle éponyme. Dans son introduction à la lettre de Seymour, Buddy écrit, sans plus d'explications :

Last Wednesday night, over the phone, I happened to tell Bessie that I had been working for several months on a long short story about a particular party, a very consequential party, that she and Seymour and my father and I all went to one night in 1926. This last fact has some small but, I think, rather marvelous relevance to the letter at hand. (172)

Le lecteur n'obtient d'éclaircissements sur cette étrange entrée en matière que plusieurs pages plus loin, dans le cœur de la lettre :

Either this coming winter or the winter which briskly follows, you, Bessie, Les, Buddy, and the undersigned will all be going to one of the most pregnant and important parties that Buddy and I will ever attend, either in each other's harmonious company or quite alone. At this party, entirely in the night time, we will meet a man, very over weight, who will make us a slightly straightforward business and career offer at his leisure; it will involve our easy, charming prowess as singers and dancers, but this is very far from all it will involve. He, this corpulent man, will not too seriously change the regular, normal course of our childhood and early, amusing youth by this business offer, but I can assure you that the

118 « Toute la génération qui a été adolescente vers 1949-1952 – « la génération silencieuse » – s'est reconnue dans Holden Caulfield. [...] Elle venait de trouver à la fois un Werther pour exprimer son vague à l'âme, et un Huck Finn pour l'exprimer dans le plus autochtone des idiomes. » (Pétillon 149)



surface upheaval will be quite enormous. However, that is only half my glimpse. Personally speaking, quite from a full heart, the other half is more after my own heart and comfort. The other half presents a stunning glimpse of Buddy, at a later date by innumerable years, quite bereft of my dubious, loving company, writing about this very party on a very large, jet-black, very moving, gorgeous typewriter. He is smoking a cigarette, occasionally clasping his hands and placing them on the top of his head in a thoughtful, exhausted manner. His hair is gray; he is older than you are now, Les! (186-187)

Cet aperçu du futur n'est de surcroît pas le seul dont Seymour fait part à ses parents : quelques instants auparavant, il prédit la date approximative de sa mort et celle de son frère. Plus loin, il affirme avec aplomb se souvenir de certaines de ses vies antérieures :

[...] I would greatly appreciate it if you could ask Miss Overman to ask Mrs. Hunter [...] to please track down the January, 1842, issue of Dublin University Magazine, the January, 1866, issue of the Gentleman's Magazine, and the September, 1866, number of the North British Review, as all these unrecnt magazines contain articles about a very dear friend of mine, purely by correspondence, in my last appearance, quite frankly, Sir William Rowan Hamilton! I am very seldom able to do this, which is quite a blessing in disguise, but I can still see his friendly, lonely, sociable face before me, at wide intervals! (205)

Outre sa capacité à entrevoir le futur et à se remémorer ses incarnations passées, le jeune garçon prétend avoir le pouvoir de contrôler son système nerveux pour supprimer la douleur : « I had snapped the communication of pain between the leg and the brain, sheerly for my own convenience. I had not used the method since the little accident involving my jawbone and lips last summer. » (190) Toutes ces capacités surnaturelles attribuées à Seymour accentuent la distance esthétique<sup>119</sup> pour le lecteur et freinent l'identification, attendu qu'il devient fort difficile de prêter une quelconque vraisemblance au personnage ; ces dérogations au principe de réalité ne peuvent s'expliquer par exemple par une affiliation au genre de la science-fiction ou du réalisme magique. De manière plus générale, il est forcément moins évident de s'identifier à une figure hors-normes qu'à un personnage avec lequel on partage des traits. Or, la capacité du lecteur à se retrouver dans des personnages ou à apprendre d'eux est à l'évidence au cœur des mécanismes de l'identification.

119 « Le concept de 'distance esthétique' a été particulièrement utilisé ces dernières années, comme une sorte de fourre-tout, chaque fois que l'expérience du lecteur ne correspondait pas à celle qu'impliquaient les normes du livre. Mais ce concept utile devrait évidemment être réservé à la description du degré d'effort que fournissent le lecteur ou le spectateur, lorsqu'ils veulent oublier l'artifice de l'œuvre, et se 'perdre' en elle. Tout ce qui fait sentir à l'un et à l'autre qu'il a affaire à un objet esthétique, et non pas à la réalité, accentue la distance esthétique. » (Booth, « Distance et point de vue. Essai de classification » 100)

## « 'Retentissements' individuels » (Marielle Macé 199)

L'attrait de la lecture tient en grande partie aux émotions qu'elle suscite. Si la réception du texte fait appel aux capacités réflexives du lecteur, elle joue également – et peut-être surtout – sur son affectivité. Les émotions sont en effet à la base du principe d'identification, moteur essentiel de la lecture de fiction. C'est parce qu'ils provoquent en nous admiration, pitié, rire ou sympathie que les personnages romanesques nous intéressent à leur sort. (Jouve, *La lecture* 11)

L'identification en littérature repose avant tout sur une expérience affective : les personnages suscitent chez le lecteur des émotions qui enclenchent à leur tour des mécanismes de projection ou d'introjection similaires à ceux qui interviennent dans les relations que nous entretenons dans la vie courante<sup>120</sup>. En s'inspirant de la *Poétique* d'Aristote, Jauss distingue deux catégories principales d'identification : l'identification admirative et l'identification par sympathie. Dans le premier cas, l'admiration crée de la distance, le protagoniste étant perçu comme « meilleur que nous », alors que dans le second, toute distance est supprimée, le protagoniste étant considéré comme « semblable à nous », et suscitant la pitié (165). Ces deux types de mécanismes n'ont pas nécessairement vocation à s'opposer et peuvent tout à fait se compléter. Cependant, dans les exemples qui nous intéressent ici, la distinction semble plutôt marquée. Holden Caulfield est un type de personnage engendrant une forme d'identification par sympathie, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, en se livrant sans trop de retenue, le narrateur de *Catcher* ouvre au lecteur son intimité et lui permet de comprendre les phases de la crise qu'il traverse – que le lecteur les ait lui-même connues ou non. Ensuite, la pitié que peut susciter Holden est renforcée par le fait qu'elle se joue à deux niveaux : le lecteur éprouve à la fois de l'empathie devant son désarroi et de la sympathie face à son incapacité à se comprendre lui-même. Dans le roman de John Fowles *The Collector*, la jeune Miranda, retenue captive par un déséquilibré, décide de faire lire *The Catcher in the Rye* à son geôlier dans l'espoir de lui faire ressentir par identification l'empathie dont il semble incapable, considérant sans doute Holden comme le personnage de fiction le plus à même de susciter ce genre de réaction<sup>121</sup>. Bien sûr, la propension au nombrilisme du narrateur de *Catcher* et son

120 « Le processus qui fonde le sentiment de l'identification avec d'autres personnes, l'attribution à ces personnes de ses propres qualités ou attitudes, était généralement admis avant même que le concept correspondant ne fasse partie de la théorie psychanalytique. Par exemple, le mécanisme de projection qui est à la base de l'empathie nous est familier dans la vie quotidienne. » (Klein, « A propos de l'identification » 143)

121 « M. Well?

C. I don't see much point in it.

M. You realize this is one of the most brilliant studies of adolescence ever written?

C. He sounds a mess to me.

M. Of course he's a mess. But he realizes he's a mess, he tries to express what he feels, he's a human being for all his faults. Don't you even feel sorry for him?

C. I don't like the way he talks.

manque de recul par rapport à lui-même peuvent tout aussi bien avoir l'effet inverse, comme ce fut le cas pour la critique du *New Republic* Anne L. Goodman qui écrivit à la sortie du roman :

In the course of 277 pages the reader wearies of this kind of explicitness, repetition and adolescence, exactly as one would weary of Holden himself. And this reader at least suffered from an irritated feeling that Holden was not quite so sensitive and perceptive as he, and his creator, thought he was. (21)<sup>122</sup>

Le personnage de Seymour Glass, relevant d'un tout autre genre, fait intervenir des mécanismes d'identification très différents chez le lecteur. À la faillibilité de Holden s'oppose l'apparente perfection de l'aîné des Glass, assimilé successivement à un génie, un gourou, un saint. La nouvelle « Bananafish », écrite bien en amont des autres *novellas* le concernant, le dépeint certes comme un jeune homme extrêmement fragile (ses fragilités expliquant son suicide final). Mais à partir de « Raise High », le lecteur découvre un être hors-normes, représenté par son frère comme un sage. Dans « Seymour », Buddy reconnaît en faire un portrait élégiaque : « everything I've so far said about Seymour (and about his blood type in general, as it were) has been graphically panegyric. It gives me pause, all right. [...] *Had* Seymour no grievous faults, no vices, no meanness, that can be listed, at list in a hurry? What was he, anyway? *A saint?* » (108) Le lecteur supposé s'identifier par admiration à cet homme si bon peut cependant être gêné par l'absence de nuances qui conduit à un manque de vraisemblance. Dans « Hapworth », où l'on est enfin confronté directement au personnage de Seymour, sa personnalité se révèle aussi invraisemblable qu'irritante, comme on l'a vu plus haut. Du haut de ses sept ans, l'aîné des Glass se permet de donner des conseils à ses parents sur leur carrière (192-193), juge sévèrement l'ensemble des adultes qui l'entourent, étale son savoir sans limite sur tous les sujets, notamment la littérature. Le cœur de la nouvelle est composé d'une liste détaillée et commentée de livres que le jeune garçon aimerait lire ou relire. Celle-ci, s'étendant sur une dizaine de pages, ressemble fort à une leçon de littérature qui peut se révéler pénible pour le lecteur<sup>123</sup>. Devant tant de génie, celui-ci ne peut qu'admirer

M. I don't like the way you talk. But I don't treat you as below any serious notice or sympathy.

C. I suppose it's very clever. To write like that and all.

M. I gave you that book to read because I thought you would feel identified with him. You're a Holden Caulfield.

He doesn't fit anywhere and you don't. » (Fowles 205)

122 Dans sa critique pour le magazine *Atlantic Monthly*, Harvey Breit souligne quant à lui le décalage qui s'impose entre le lecteur et le personnage et contribue selon lui à l'échec du roman : « What is crucial is where Huck and Holden part company. T. S. Eliot once pointed out that we see the world through Huck's eyes. Well, we do not see it through Holden's. We see Holden as a smiling adult sees a boy, and we smile at his spectral, incredible world. I think that is the decisive failure: whatever is serious and implicit in the novel is overwhelmed by the more powerful comic element. What remains is a brilliant *tour de force*, one that has sufficient power and cleverness to make the reader chuckle and – rare indeed – even laugh aloud. » (6-7)

123 Un exemple parmi tant d'autres : « To continue and mercifully conclude this list, I would be thankful to read anything in English written by the tolerable Cheng brothers or anybody else passably gifted and heartrendingly ambitious who had the disagreeable luck to do any religious writing in China after the two geniuses of Lao-tse

les capacités intellectuelles du personnage, mais pas sa personnalité. L'identification, même par admiration, devient alors fort difficile, avec ce personnage aussi énervant qu'il est génial. C'est finalement dans « Zooey », l'unique *novella* dans laquelle un membre de la famille Glass (Zooey) s'autorise à dénoncer avec véhémence les défauts de Seymour, que le « saint » devient plausible et que le lecteur parvient à projeter sur lui ses émotions. Sans surprise, il en ressort qu'un personnage lisse, sans aucune aspérité, ne peut que difficilement susciter l'intérêt : ce sont les failles et les imperfections qui suscitent l'attention et permettent au lecteur de s'y retrouver, ne serait-ce qu'en partie, ou indirectement.

Il n'est d'ailleurs pas nécessaire que le personnage soit semblable au lecteur pour entraîner un mouvement d'identification. Comme le rappelle Vincent Jouve dans *La lecture*, on peut rechercher dans la lecture romanesque une confirmation de soi, ou aspirer au contraire à une redécouverte de soi. Il confirme cette idée dans *L'effet-personnage dans le roman* : « L'interaction avec les personnages peut ainsi déboucher, selon la structure de l'œuvre lue, sur deux expériences contraires : le « comblement » ou le « bouleversement » [...]. » (216-217) Dans le premier cas, le lecteur se reconnaît immédiatement dans le personnage dont il accepte les valeurs et dans des situations qui lui semblent familières. Dans *Façons de lire, manières d'être*, Marielle Macé s'appuie sur les *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes pour parler alors de « 'retentissements' individuels » :

C'est en effet à partir de ses lectures, en particulier des *Souffrances du jeune Werther*, que Barthes a construit ses *Fragments d'un discours amoureux*. Chaque fragment est placé sous le signe d'une phrase, citée en marge et formant comme la vignette d'un moment affectif. Ce faisant, Barthes élabore certes une symptomatique de la passion, disposée en une série de figures (l'attente, l'abandon, la peur...). Mais il expose surtout une pratique de lecture, qui dévoile une logique des « retentissements » individuels. Les phrases du texte sont immédiatement investies par ce lecteur à partir d'une situation existentielle ; elles *résonnent*, elles retentissent en provoquant un sentiment soudain de justesse, c'est-à-dire de nouvelles possibilités de diction pour une intériorité qui serait autrement muette : « c'est ça, c'est moi ! », s'écrie Barthes.

Le lecteur prélève dans sa propre vie pour se retrouver dans l'œuvre, et s'y lire sur fond de reconnaissance. (199-200)

« C'est ça, c'est moi ! » est une exclamation qui semble revenir souvent chez les lecteurs de *Catcher*, du moins chez les plus jeunes. Parmi les nombreux témoignages que l'on peut trouver dans différents livres et documentaires sur Salinger, on relèvera par exemple celui de Ian Hamilton, auteur de *In Search of J. D. Salinger* : « Holden Caulfield *knew* the difference between the phony and the true. As I did. *The Catcher* was the book that taught me what I and Chuang-tse, not to mention Gautama Buddha! » (203)

ought already to have known: that literature can speak *for* you, not just to you. It seemed to be 'my book.' » (5) On peut aussi citer Éric Neuhoff (auteur du roman *Un bien fou* qui met en scène Sebastian Bruckinger, double de J. D. Salinger) qui estime que « la découverte de *L'Attrape-Coeurs* quand on a 14-15 ans, c'est vraiment comme si on rencontrait à l'adolescence la seule personne capable de vous comprendre » (cité dans Périer et Beigbeder), ou encore l'acteur Edward Norton qui déclare dans le documentaire de Shane Salerno : « When you're a kid and you read *The Catcher in the Rye*, you're just like 'Oh my God... Somebody, somebody gets it.' » (cité dans Salerno) Si Holden est un excellent vecteur d'identification, c'est certainement parce qu'au-delà d'une personnalité bien marquée, son personnage est loin d'être verrouillé et laisse au lecteur, on l'a vu, des espaces pour y projeter ses propres sentiments. La fin ouverte permet par exemple au lecteur de s'approprier la conclusion du roman : le jeune homme va-t-il rentrer dans le droit chemin après cette crise passagère, ou son mal-être est-il plus profond et sa réconciliation avec la société impossible ? En laissant le lecteur se glisser dans les interstices du texte, Salinger facilite le processus d'identification, de « confirmation de soi ». À l'inverse, certains lecteurs peuvent être à la recherche d'un « bouleversement » de leurs attentes et de leurs convictions. Un personnage hors-norme comme Seymour Glass fonctionnera plutôt sur ce modèle, qui invite le lecteur à remettre en question ses attitudes et certitudes, alors que Holden Caulfield, on l'a vu, paraît plus à même de le conforter dans ses idées. Deux mécanismes psychiques opposés entrent alors en jeu, comme l'explique Vincent Jouve :

Alors que le personnage convenu sollicite la *projection* du lecteur (attribution de ses pensées et sentiments à l'être romanesque), la saisie d'un personnage original entraîne un processus d'*introjection* (c'est le lecteur, ici, qui incorpore les sentiments et pensées du personnage). Cette différence de comportement lectoral se comprend aisément : le lecteur, s'il s'investit spontanément dans le personnage qui flatte ses penchants, n'a d'autre choix, lorsque le personnage résiste, que de se l'approprier. (*L'effet-personnage dans le roman* 217)

Dans tous les cas, l'intérêt de la littérature est de permettre au lecteur de vivre par procuration et sur un terrain ludique des expériences qu'il ne pourrait vivre dans la réalité, de s'essayer à divers rôles au travers d'êtres fictifs qui agissent comme révélateurs de son identité profonde : « L'intérêt que nous éprouvons pour les personnages ne vient donc pas de ce que nous y reconnaissons de nous-mêmes [...], mais de ce que nous y apprenons de nous-mêmes. » (Jouve, *L'effet-personnage dans le roman* 235)

On remarquera que chez Salinger, les personnages caractérisés positivement sont très souvent représentés comme de grands lecteurs (notamment dans « The Varioni Brothers »,

« Last Day », « Ocean », « The Inverted Forest », « A Girl I Knew », « For Esmé », *Catcher* et toutes les nouvelles et *novellas* de la saga Glass). Dans *Catcher*, Salinger insiste à plusieurs reprises sur la connexion qui se fait à travers la lecture, que ce soit entre lecteurs, ou entre le lecteur et l'écrivain. Par exemple, Jane Gallagher, la seule personne à avoir l'entière admiration de Holden à l'exception de sa sœur Phoebe, est présentée comme une grande lectrice : « She was always reading, and she read very good books. She read a lot of poetry and all. She was the only one, outside my family, that I ever showed Allie's baseball mitt to, with all the poems written on it. » (100-101) Dans l'esprit de Holden, Jane est digne de confiance et mérite d'entrer dans son intimité car ses talents de lectrice la rendent plus à même d'éprouver de l'empathie et de comprendre ce que d'autres ressentent. À la fin du roman, Mr. Antolini souligne à son tour l'importance de la littérature dans la construction et la compréhension de soi :

Among other things, you'll find that you're not the first person who was ever confused and frightened and even sickened by human behavior. You're by no means alone on that score, you'll be excited and *stimulated* to know. Many, many men have been just as troubled morally and spiritually as you are right now. Happily, some of them kept records of their troubles. You'll learn from them – if you want to. Just as someday, if you have something to offer, someone will learn something from you. It's a beautiful reciprocal arrangement. And it isn't education. It's history. It's poetry. (246)

Un bon livre se doit de rendre intelligible par tous une expérience unique, de naviguer entre particulier et universel. À l'expression « valeur universelle », Annie Ernaux préfère celle de « valeur collective » :

La valeur collective du « je », du monde du texte, c'est le dépassement de la singularité de l'expérience, des limites de la conscience individuelle qui sont les nôtres dans la vie, c'est la possibilité pour le lecteur de s'approprier le texte, de se poser des questions ou de se libérer. (80)

Sans doute tient-on là une explication sur la réception mitigée des dernières œuvres de Salinger. Si plusieurs critiques ont loué les tentatives de Salinger d'explorer les méandres du « je » à travers ses personnages, la majorité s'est accordée à dire que ses derniers écrits, trop introspectifs et personnels pour pouvoir fonctionner auprès du lecteur, ne semblaient résonner que pour lui (on pense bien sûr ici à « Hapworth », nouvelle jugée par beaucoup aussi impénétrable qu'ennuyeuse). Au contraire, *Catcher* a cet avantage de traiter d'une expérience universelle, le passage à l'âge adulte. Ainsi Mathé écrit : « Plus qu'une époque, c'est un âge que capture le roman [...] ». » (« J. D. Salinger, cinquante ans après *The Catcher in the Rye* » 12) L'efficacité des mécanismes d'identification du roman repose également sur l'emploi de la première personne de narration, puisque le lecteur, amené à prononcer mentalement les

paroles de Holden, à s'approprier à son tour son discours, se fond en partie avec le personnage. Ceci est d'autant plus vrai dans *Catcher* que l'oralité du récit facilite l'articulation mentale des paroles du narrateur par le lecteur. De plus, Vincent Jouve constate que dans un récit autodiégétique, le héros-narrateur se lance rarement dans un autoportrait : « le 'je' est le personnage littéraire le moins déterminé qui soit. Pour cette raison, il est le support privilégié de l'identification. » (*L'effet-personnage dans le roman* 52)

### c. Résonances, résurgences

Dans *Façons de lire, manières d'être*, Marielle Macé déclare : « La lecture n'est pas une activité séparée, qui serait uniquement en concurrence avec la vie ; c'est l'une de ces conduites par lesquelles, quotidiennement, nous donnons une forme, une saveur et même un style à notre existence. » (10) Une manière sans doute de répondre aux accusations de fuite adressées parfois aux lecteurs passionnés (notamment à certains des personnages de Salinger) à qui l'on reproche de désinvestir le monde extérieur, de désertier la réalité<sup>124</sup>. Le succès du personnage de Holden Caulfield tient peut-être justement au fait que ses observations touchent directement le lecteur, pour qui elles font écho chaque jour dans le monde qui l'entoure. C'est ce que suggère Paul Alexander dans sa biographie de Salinger :

This theme of phoniness resonated with Salinger's readers, especially those who came to the novel later in the decade. For they could look at the figures on the national scene at the time – McCarthy, J. Edgar Hoover, and others – and know that what these figures were saying was not even genuine, much less true. Because Holden Caulfield so passionately articulated the phoniness represented by these men, *The Catcher in the Rye* would become a seminal document for the generation that came of age in the 1950s. (29)

Bien sûr, la lecture de romans offre une échappatoire à qui désire prendre congé de la réalité, mais le détour par la littérature s'accompagne d'un retour sur la vie du lecteur, dont le point de vue, enrichi, réorienté ou mis en doute se trouve modifié par sa lecture, ne serait-ce qu'à un degré infime. Holden fait partie de ces créations littéraires qui continuent de résonner dans la vie de ses lecteurs, parfois longtemps après la fin de la lecture. Au cours de sa carrière, la psychanalyste Anna Freud (spécialiste des enfants et adolescents) a eu l'occasion de constater comment, par un effet d'entraînement<sup>125</sup>, certains de ses patients se sont approprié le

124 La question entre justement « en résonance » avec les thèmes abordés au Chapitre 1, B/1.

125 Terme emprunté à Jean-Marie Schaeffer, qui parmi les effets de la fiction sur la « vraie vie » distingue l'immersion (« la perméabilité des frontières entre fiction et réalité ») et l'effet d'entraînement (« la modélisation de la réalité par la fiction »). (*Pourquoi la fiction ?* 39)

personnage de Holden pour donner à leur vie et à leur personnalité une coloration nouvelle. Dans un entretien avec Robert Coles, elle raconte :

I would ask a young man or a young woman who it was just speaking – him, or her, or Holden! Well, I'd hear “me,” but it didn't take long for the young one, the youth, the teenager, to have some second thoughts! They'd be silent; they'd mull the matter over – and I wasn't surprised, again and again, to hear a quite sensible person, not out of his mind, or her mind (not “psychotic,” as we put it in staff conferences) speaking of this Holden Caulfield as though they'd spent a lot of time with him, and now had taken up, as their very own, his favorite words, his likes and dislikes, his “attitude,” one college student, just starting out, once termed it. (« Anna Freud and J. D. Salinger's Holden Caulfield » 215-216)

On trouve un témoignage similaire chez Ian Hamilton :

To state my own credentials: I remember that for many months after reading *The Catcher* at the age of seventeen, I went around being Holden Caulfield. I carried his book everywhere with me as a kind of talisman. It seemed to me funnier, more touching, more *right* about the way things were than anything I'd ever read. I would persuade prospective friends, especially girls, to read it as a test: If they didn't like it, didn't “get” it, they were out. But if they did, then somehow a foundation seemed to have been laid: Here was someone I could “really talk to.” (*In Search of J. D. Salinger* 5)

De ce roman, particulièrement apprécié des jeunes lecteurs dont la personnalité est encore en phase de construction, semble se dégager une attitude au monde, quoiqu'aux contours un peu flous et sujette à des interprétations fort diverses<sup>126</sup>, que certains se réapproprient afin de considérer leur vie à travers un prisme nouveau<sup>127</sup>. Anna Freud mentionne également des patients qui, à travers ce que Vincent Jouve appelle « l'effet de vie », « en arrivent à inférer une existence autonome de l'être romanesque » (*L'effet-personnage dans le roman* 108) :

I've had young analysands speak to me as if they were Holden Caulfield, and I needed badly to pay attention to them, to him through them! “Alright,” I say to them, “tell me what Holden wants me to know!” It's come to that, actually, a few times; I've joined with them indirectly or implicitly, in turning Holden into a real-life person – as if *The Catcher in the Rye* is a work of biography, rather than fiction. (A. Freud, citée dans Coles 218)

Les patients dont il est question ici, par excès d'identification au personnage de Holden, cherchent à prolonger son existence, à conserver sa présence rassurante dans leur vie quotidienne. Leur exemple montre le degré que peut atteindre la relation du lecteur au

126 On pense évidemment à Mark David Chapman, l'assassin de John Lennon dont l'identification à Holden fut si totale qu'il voulut changer son nom pour adopter celui du protagoniste de *Catcher* et qui lut un extrait du roman au tribunal lors de sa condamnation. Par son geste, il aurait voulu préserver l'innocence du chanteur comme Holden cherche à préserver l'innocence des enfants.

127 Incontestablement on a à faire ici à une forme de bovarysme, défini de la manière suivante par Marielle Macé : « c'est un mouvement psychologique qui repose sur un renversement des priorités de l'action et des modélisations du destin : la vie désirable y est désignée par l'idéal que le lecteur peut inférer des œuvres qu'il a lues, cette vie répond moins aux lectures qu'elle ne s'y conforme, en épouse les valeurs, les répète et semble par conséquent s'y aliéner. » (186)



personnage dans certains romans, dont le héros parfois s'inscrit même dans la *psyché* collective (Schmitt 119).

De *Catcher* à « Hapworth », on observe une nette évolution des relations programmées par l'auteur et le texte entre narrateur et narrataire, ainsi qu'entre personnages et lecteur. Les mécanismes d'identification qui entrent en jeu sont très différents: l'une des clefs du succès de *Catcher* est la place laissée au lecteur pour lui permettre une identification maximale avec ce personnage qui relève autant du particulier (sa personnalité est très marquée et son idiolecte reconnaissable entre tous) que de l'universel (les doutes qu'il rencontre sont ceux de tous les adolescents occidentaux) ; à l'inverse, les nouvelles de la saga Glass restent à distance, en raison de personnages qui semblent évoluer dans un monde à part. Dans les dernières *novellas*, les personnages sont comme délibérément éloignés du lecteur, alors que toute distance semble abolie avec Holden. S'agit-il là d'une évolution consciente de la part de l'auteur ? On ne peut en tout cas s'empêcher de remarquer que l'évolution de Salinger vers une écriture à la fois moins accessible et limitant l'identification (avec pour conséquence une adhésion moindre de son lectorat) coïncide avec sa volonté de se retirer du devant de la scène et de prendre ses distances d'avec son public.

## C/ Au-delà du texte : détours par d'autres auteurs

En se soustrayant à la vie publique, Salinger a contribué à bâtir autour de sa personne un mythe, simultanément alimenté par des œuvres qui mettent en scène des personnages pouvant être lus comme des projections de lui-même. La construction de cette image mythique n'est évidemment pas sans conséquences sur la manière dont les lecteurs appréhendent ses textes. Effectuer un détour par la figure légendaire de l'auteur permet en retour de mieux comprendre certaines lectures de son œuvre, l'un et l'autre se répondant et s'alimentant inévitablement. À partir des années 1980, Salinger devient malgré lui un personnage romanesque, repris dans plusieurs fictions de langues anglaise et française. Souvent s'entremêlent dans ces romans une dimension ludique et une réflexion plus sérieuse sur l'image accolée à l'auteur de *Catcher*, les limites parfois poreuses qui existent entre réalité et fiction, et les préoccupations propres au métier d'écrivain. Le détour par d'autres auteurs mène par ailleurs sur le terrain de la reprise et de l'adaptation, certains textes contemporains pouvant être considérés comme des réécritures, ou du moins des relectures d'œuvres de Salinger. Il convient alors d'examiner le fonctionnement de ces « hypertextes » et de s'interroger sur la manière dont leur lecture peut modifier la perception que l'on a des textes-sources dont ils sont en quelque sorte issus.

### 1. La figure de l'auteur

De Sainte-Beuve à Barthes, l'intérêt porté à l'auteur d'une œuvre a longtemps suscité le débat dans les études littéraires. Faut-il oui ou non avoir une (bonne) connaissance de l'écrivain dont on juge le travail pour en comprendre le sens ? Aujourd'hui, les différentes écoles semblent cohabiter avec raison, et tous les modes de lecture sont acceptés comme valides<sup>128</sup>. La connaissance de l'auteur peut indubitablement apporter un éclairage nouveau sur une œuvre, mais elle n'est en aucun cas indispensable à la compréhension et à l'appréciation du texte. La question ne se serait d'ailleurs pas posée dans ce travail si Salinger n'avait pas joui d'un statut particulier dans la littérature américaine. En parcourant les témoignages de ses lecteurs, on s'aperçoit que nombre d'entre eux présentent une forme d'attachement très fort à l'écrivain au même titre qu'à l'œuvre elle-même. La décision de Salinger de se retirer

128 La démarche du critique est en général dictée par la nature de l'œuvre elle-même.

définitivement de la vie publique a par ailleurs fait de lui l'objet d'une curiosité et d'une fascination sans commune mesure avec ses confrères. La « figure de l'auteur », dans le cas présent, plane au-dessus du texte et ne peut être complètement ignorée. Pour comprendre son importance, il semblait nécessaire de revenir sur la manière dont s'est construit ce mythe autour de Salinger, puis d'examiner l'influence qu'une telle image peut avoir sur la lecture du roman et des nouvelles. Pour souligner le statut tout à fait particulier de l'auteur, on s'intéressera enfin à quatre romans issus des littératures canadienne, française et américaine et qui mettent en scène Salinger ou un personnage ouvertement inspiré de lui.

### **a. Construction d'un mythe**

La mythification des écrivains, qu'elle survienne involontairement ou pour servir une stratégie de marketing, avec ou sans le consentement de celui qui en est l'objet, n'a rien de nouveau, ainsi que le rappelle Vincent Colonna dans *Autofiction & autres mythomanies littéraires* :

Le plaisir de la lecture vient aussi de ces mythologies entourant la vie des écrivains et formant image : elles font d'eux des artisans, des héros, des chefs charismatiques, des commerçants, des diplomates, des saints, des prophètes, des mystiques, des ascètes, des savants, des philosophes, des vagabonds, des aliénés, des magiciens et même des hommes ou des femmes ordinaires ; et ces images, sortes de mythes abrégés, viennent peupler l'imagination des lecteurs, au même titre que le contenu de leurs livres. Du vivant même de l'auteur, après quelques décennies de carrière littéraire, cette image tend à prendre son autonomie et à déposséder l'individu réel de son nom d'auteur – fût-il discret et peu amène envers les journalistes [...]. (98)

Salinger lui-même a tendance à attribuer aux personnages d'écrivains qui peuplent ses livres un statut à part, une forme de supériorité par rapport à leurs semblables<sup>129</sup>. La vision assez idéaliste qu'il en propose a sans aucun doute participé à l'image très romanesque que les lecteurs ont pu concevoir de lui. Cependant, l'origine du mythe entourant l'écrivain n'est probablement pas à rechercher dans le texte proprement dit, mais plutôt dans son paratexte. Salinger fait partie de ces auteurs qui tiennent à garder la maîtrise de toutes les dimensions de leur travail. Kenneth Slawenski décrit par exemple dans sa monographie la désagréable expérience de l'éditeur britannique de *Franny and Zooey*, contraint de se plier aux exigences de l'auteur qui souhaitait avoir son mot à dire sur la publicité faite au livre, le choix de la

129 Ce point sera traité au Chapitre 6, A/2. On pense ici à Joe Varioni dans « The Varioni Brothers », Ray Ford dans « The Inverted Forest », ou encore Buddy et Seymour dans les différentes nouvelles et *novellas* de la saga Glass.

couverture, ou encore la qualité de la reliure (345-346). Plus que tout, l'écrivain souhaite protéger sa vie privée dont il estime qu'elle lui appartient et ne concerne en rien ses lecteurs<sup>130</sup>. En 1986, il intente un procès pour violation des droits d'auteur à Random House, l'éditeur du livre de Ian Hamilton *J. D. Salinger : A Writing Life*<sup>131</sup>, qui contient des extraits de lettres non-publiées (environ 300 mots en tout). On trouve également dans l'épître des œuvres de Salinger, cette partie du paratexte qui selon la distinction établie par Genette regroupe « tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre » (Genette, *Seuils* 11), des indications de son aversion pour la critique et le caractère éminemment personnel que revêt paradoxalement pour lui la publication d'un texte. Sa fille Margaret rapporte ainsi cette citation de son père : « It's a goddam embarrassment, publishing. The poor boob who lets himself in for it might as well walk down Madison Avenue with his pants down. » (11) Cette réticence à publier s'explique certainement par son refus de confronter les critiques, comme l'atteste par exemple cette lettre écrite à Gus Lobrano lors de la publication de *Nine Stories* :

Dear Gus,

This is just a hurried note. I'd like to make a special request, before it's too late. When the book of stories comes out, would you please speak to somebody in the mailing room – or to Tom – and tell them not to send me any clippings or reviews? They often do send me clippings, and I can't work well if I feel in the news at all. And right now, I'm doing some terrific work. I mentioned the matter (of not sending me any clippings) to Dorothy Olding, and she's willing to humor me. And I intend, on my own, to keep away from newspapers and magazines for the next month or so. I hope you can fix it for me, if it doesn't make too much trouble. (J. D. Salinger à Gus Lobrano [1 avril 1953])

On remarque que ce qui dérange Salinger ne sont pas tant les mauvaises critiques que la critique en général. C'est ainsi qu'en 1963 il dédicace en partie le recueil *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour an Introduction* au lecteur amateur (« If there is an amateur reader still left in the world – or anybody who just reads and runs »), soit l'antonyme du critique qui scrute, décortique et analyse ses œuvres. Néanmoins, les jugements extrêmement négatifs portés sur « Hapworth 16, 1924 » semblent responsables du renoncement définitif de Salinger à publier. En 1953, déjà, il avait quitté Manhattan pour une maison isolée à Cornish, dans le New Hampshire<sup>132</sup> ; en 1965, il décide de se taire définitivement. Il ne reprend la

130 Lorsque le magazine *Harper's* lui demande de rédiger une courte note biographique, il écrit : « In the first place, if I owned a magazine I would never publish a column full of contributors' biographical notes. I seldom care to know a writer's birthplace, his children's names, his working schedule, the date of his arrest for smuggling guns (the gallant rogue!) during the Irish Rebellion. [...] I've written biographical notes for a few magazines, and I doubt if I ever said anything honest in them. » (« J.D. Salinger – Biographical, » *Harper's* 218 [February 1949] : 8)

131 La publication de *J. D. Salinger : A Writing Life* fut interdite. En 1988 Ian Hamilton publia *In Search of J. D. Salinger*, dans lequel il fait le récit de ses difficultés à écrire et publier son livre sur l'écrivain.

132 Dans le film de Jean-Marie Périer et Frédéric Beigbeder, *L'Attrape-Salinger*, on constate que les habitants de

parole qu'une seule fois, en 1974, lorsqu'il appelle la journaliste du *New York Times* Lacey Fosburgh pour exprimer sa colère de voir apparaître une édition pirate de ses premières nouvelles. À cette occasion, il indique qu'il continue à écrire tous les jours, mais n'a aucune intention de publier quoi que ce soit : « There is a marvelous peace in not publishing. It's peaceful. Still. Publishing is a terrible invasion of my privacy. I like to write. I love to write. But I write for myself and my own pleasure. » (cité dans Fosburgh 1) A l'exception de cet échange, Salinger refuse tout contact avec les journalistes, qui ont contribué à le pousser à la réclusion en fabriquant de toutes pièces le mythe de l'ermite ascétique ayant trouvé refuge dans son imagination par peur d'affronter le monde réel (Slawenski 339-340). Or en se taisant, l'écrivain ne fait qu'entretenir le mystère, et donc l'intérêt que le public peut porter à sa vie et sa personnalité<sup>133</sup>. De nombreuses rumeurs circulent à son sujet, et en 1976 l'auteur John Calvin Batchelor va jusqu'à publier dans le *Soho Weekly News* un article intitulé « Thomas Pynchon is Not Thomas Pynchon, or, This Is the End of the Plot Which Has No Name » dans lequel il prétend que Thomas Pynchon n'est autre que le nouveau pseudonyme de J. D. Salinger. Aujourd'hui encore, un certain sensationnalisme reste attaché à la réputation de l'écrivain, paradoxe de taille pour un homme qui s'est efforcé toute sa vie de rester discret<sup>134</sup>. Le cas de l'auteur de *Catcher* est une parfaite illustration de ce que Ruth Amossy appelle « la double nature de l'image d'auteur », qui repose à la fois sur les images de soi projetées par l'écrivain et sur « les représentations de sa personne élaborées par des tiers », notamment dans le cadre de la publicité éditoriale et la critique (n. pag.). La figure imaginaire de l'auteur, dit-elle, « est essentiellement produite par des sources extérieures et non par l'auteur lui-même : il y a représentation de sa personne, et non présentation de soi. » (Amossy n. pag.) Il est impossible de dire avec certitude comment Salinger considérait cette image qu'on a fait sienne, et qui tenait plus du mythe que de la réalité. Probablement était-il agacé par toute cette publicité autour de sa personne, mais certains indices laissent penser qu'il s'en amusait par ailleurs. Les dédicaces des deux recueils *Franny and Zooey* et *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour – An Introduction* livrent de menus indices sur sa vie privée. Dans la première, l'écrivain mentionne son fils: « As nearly as possible in the spirit of Matthew

la région sont très protecteurs de leur célébrité locale et préservent le secret de son adresse et de ses habitudes.

133 Il semble que ce soit justement ce silence qui ait conduit Ian Hamilton à en faire le sujet de son livre : « After all, other writers do draw the privacy line somewhere, saying 'You can ask me this, but not that.' Salinger has decided not to play that game. But then it could be said that by not playing it, by not giving *anything*, he has exposed himself to a different sort of game: my sort, the sort that asks him in reply, 'What's *your* game?' » (*In Search of J. D. Salinger* 8)

134 Ainsi, le documentaire de Shane Salerno réalisé en 2013 pour PBS prend comme premier angle d'approche la réclusion de Salinger, et véhicule nombre de rumeurs à son sujet pour attiser l'intérêt du spectateur. On ne peut que déplorer ce parti pris qui relègue au second plan les considérations purement littéraires pour se concentrer avant tout sur le sensationnel et le romanesque.

Salinger, age one, urging a luncheon companion to accept a cool lima bean, I urge my editor, mentor and (heaven help him) closest friend, William Shawn [...] to accept this pretty skimpy-looking book. » (*Franny and Zooey* [1961]) Le second recueil est en partie dédié à sa famille: « If there is an amateur reader still left in the world – or anybody who just reads and runs – I ask him or her, with untellable affection and gratitude, to split the dedication of this book four ways with my wife and children. » (*Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour – An Introduction* [1963]) Pour Paul Alexander, ces dédicaces sont le signe d'un jeu que l'écrivain entretient avec son public : « Only someone playing hide-and-seek with his audience would offer these 'catch me if you can' tidbits that made his fans want to know more, not less, about him. » (214) Cette supposition se voit renforcée par certains passages de « Seymour » dans lesquels Buddy Glass, l'alter ego littéraire de Salinger, s'amuse des rumeurs courant sur lui, par exemple quand il mentionne les cartes de bon rétablissement envoyées par ses admirateurs : « poignant Get-Well-Soon notes from old readers of mine who have somewhere picked up the bogus information that I spend six months of the year in a Buddhist monastery and the other six in a mental institution » (132). Plus loin, à travers l'exemple d'un poème de Seymour (dont les opinions font souvent office de dogme chez le narrateur), il reconnaît avec humour que la curiosité est une caractéristique inévitable de la nature humaine :

One of Seymour's hundred and eighty-four poems – a shocker on the first impact only; on the second, as heartening a paean to the living as I've read – is about a distinguished old ascetic on his deathbed, surrounded by chanting priests and disciples, who lies straining to hear what the washerwoman in the courtyard is saying about his neighbor's laundry. The old gentleman, Seymour makes it clear, is faintly wishing the priests would keep their voices down a bit. (140-141)

Difficile donc de dire dans quelle mesure Salinger était gêné de cet excès d'attention, dont il a aussi cherché à jouer, pour son amusement personnel ou à des fins marketing, comme cela a pu parfois être suggéré. En revanche, on peut affirmer avec certitude que sa figure imaginaire aux allures de mythe a pu influencer la lecture de ceux qui ont découvert ses écrits après son personnage public.

## **b. Image de l'écrivain, lecture de l'œuvre : une influence mutuelle**

Le fait que l'œuvre de Salinger contienne un certain nombre d'éléments autobiographiques apparaît comme une invitation supplémentaire à se laisser aller à l'impulsion, du reste assez banale et naturelle, qui consiste à essayer de deviner la figure de

l'auteur derrière ses mots. Arnaud Schmitt explique que cette image se forme en plusieurs étapes : « Ce que l'on entend normalement par 'figure de l'auteur' est l'image *indirecte* que nous construisons avant, pendant, et après la lecture, dans le but d'établir un type cognitif de l'auteur empirique que nous ne connaissons pas. » (137) Ce processus s'effectue donc tout autant à partir du paratexte que du texte proprement dit. Ainsi, le fantasme répandu voulant que Salinger se soit enfermé dans une forme de mysticisme exacerbé est alimenté à la fois par les articles qui ont circulé à son sujet et par ses œuvres de fiction – l'identification du personnage mystique de Seymour Glass à l'écrivain renforçant cette opinion. Nul besoin de préciser que l'auteur que le lecteur se représente ne correspond aucunement à l'auteur empirique. Dans son article « Le masque et la plume : l'auteur et ses avatars », Jean-Claude Barat parle d'un « dédoublement » de l'auteur et souligne la confusion qui règne dans ce domaine, et qui est illustrée par une terminologie qui demeure floue :

On savait déjà que le narrateur pouvait dissimuler l'auteur derrière une personnalité d'emprunt, ou *persona*, mais voilà qu'entre l'auteur et le narrateur se glisse une nouvelle entité – l'auteur « impliqué » (Wayne Booth, Seymour Chatman, Shlomith Rimmon), ou « postulé » (Alexander Nehamas), ou encore « figuré » (Roland Barthes, Maurice Couturier). [...] Que faut-il penser de ces nouveaux avatars, et quel peut bien être leur statut ? (133)<sup>135</sup>

On choisira ici de parler d'auteur « figuré » car le terme paraît plus à même de souligner le caractère imaginaire de cette représentation puisqu'il renvoie au verbe pronominal « se figurer », dont le dictionnaire Larousse donne les définitions suivantes : « se représenter quelque chose, quelqu'un par l'imagination » ; « s'imaginer que, croire que ».

Pour Arnaud Schmitt, « le lecteur a besoin d'un interlocuteur dans sa lecture : *la lecture est intrinsèquement un acte dialogique* » (170). Ce constat se vérifie tout particulièrement chez une partie du lectorat de Salinger qui se montre désireux d'une forme d'échange avec l'auteur qu'il s'est figuré à l'issue de la lecture. Ces lecteurs se retrouvent dans le personnage de Holden Caulfield, lui aussi en quête d'une forme d'intimité avec les auteurs en qui il a le sentiment de se reconnaître : « What really knocks me out is a book that, when you're all done reading it, you wish the author that wrote it was a terrific friend of yours and you could call him up on the phone whenever you felt like it. » (*Catcher* 25) Chez certains lecteurs de Salinger, on trouve une forme d'admiration qui se rapproche parfois de l'idolâtrie. Peut-être est-ce en raison d'une identification excessive au personnage de Holden<sup>136</sup>, qui

135 Barat poursuit ses interrogations : « Mais quel crédit accorder à une telle notion lorsqu'on voit son inventeur (Wayne Booth) multiplier indéfiniment les « instances » ? Dans *Critical Understanding* (1979), il en énumère cinq (sans compter le pôle réception) : 'writer', 'dramatized author', 'implied author', 'career author', et 'public character'. » (134)

136 À ce sujet, voir Chapitre 2, B/2.

donne le sentiment exaltant d'avoir été compris par l'écrivain, ou encore du fait de la présence de nombreux personnages « éclairés », qui paraissent détenir des vérités enfouies ; quoi qu'il en soit, ces lecteurs semblent attendre de lui des réponses à des questions qui dépassent le cadre de ses textes. En 1961, Joan Didion compare même J. D. Salinger à une sorte de gourou de la classe moyenne américaine (« a kind of middle-class American guru » [232]). Elle explique :

Among the reasonably literate young and young in heart, he is surely the most read and reread writer in America today, exerting a power over his readers which is in some ways extra-literary. Those readers expect him to teach them something, something that has nothing at all to do with fiction. (233)

Salinger lui-même a souffert de cet acharnement de certains lecteurs à venir le trouver dans l'espoir d'obtenir des réponses à des questions posées par ses livres. « I'm not a counsellor. I'm a fiction writer. », aurait-il un jour répondu à l'un de ses admirateurs venu le pourchasser jusqu'à Cornish (cité dans Salerno). En parcourant les lettres du recueil édité par Chris Kubica et Will Hochman, on peut observer les réactions diverses suscitées par le retrait de Salinger dans le silence. On y lit des témoignages de respect, d'admiration, mais aussi parfois du ressentiment et des exigences vis-à-vis de l'auteur, comme s'il devait quelque chose à ses lecteurs. Le message au ton ironique de Robin Hemley résume assez bien les différents sentiments qu'a pu faire surgir la figure de Salinger chez son lectorat :

That drives me nuts, Jerry (you don't mind if I call you Jerry, do you?). I mean, people just want to be close to you because ... it's your fault anyway. If you hadn't written in such a universally appealing way, we wouldn't think we all know you so well. But now it's too late and all you keep doing is suing or threatening to sue. That's how you show your gratitude? (cité dans Kubica et Hochman 17)

Bien entendu, l'impression que les lecteurs ont de connaître l'écrivain qui les a touchés reste illusoire, attendu qu'ils n'en connaissent que ce que ce dernier accepte de laisser transparaître dans son œuvre<sup>137</sup>. En revanche, il est certain que cette image qu'ils se sont façonnée aura en retour un effet sur leur lecture de l'œuvre.

Alors que Roland Barthes proclamait en 1967 « la mort de l'auteur », Maurice Couturier lui répond près de trente ans plus tard qu'« on ne peut lire un roman sans se poser à un moment ou à un autre la question de sa provenance. [...] On ne lit pas seulement des livres, on lit d'abord des auteurs, qu'ils s'appellent James ou Proust, San Antonio ou Robert Ludlum. » (25) En effet, un simple nom inscrit sur une couverture convoque chez le lecteur une image de l'auteur et dessine immédiatement « un horizon de prévisibilité » (Jouve, *L'effet-*

137 Et cela est certainement mieux ainsi. Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, la Lectrice, Ludmilla, déclare : « les auteurs, il vaut mieux ne pas les connaître, parce que leur personne réelle ne correspond jamais à l'image qu'on s'en fait en les lisant. » (Calvino 206)



*personnage dans le roman* 18). Cet horizon d'attente repose d'abord sur la connaissance que le lecteur a de l'œuvre globale, qu'elle soit directe ou indirecte (une personne se voyant offrir pour la première fois un roman de Stephen King aura vraisemblablement une bonne idée du type de littérature qu'elle s'apprête à lire)<sup>138</sup>. Pierre Bayard parle ainsi de « livre intérieur » pour évoquer l'influence de tout un ensemble de représentations sur la lecture d'une œuvre :

Je propose d'appeler *livre intérieur* cet ensemble de représentations mythiques, collectives ou individuelles, qui s'interposent entre le lecteur et tout nouvel écrit, et qui en façonnent la lecture à son insu. Largement inconscient, ce livre imaginaire fait fonction de filtre et détermine la réception des nouveaux textes en décidant quels éléments en seront retenus et comment ils seront interprétés. (*Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* 81-82)

Bien entendu, la découverte du texte peut venir contrarier les attentes du lecteur<sup>139</sup>. En outre, celles-ci sont aussi fondées sur ce que Gérard Genette nomme le paratexte « factuel », « qui consiste, non en un message explicite (verbal ou autre), mais en un fait dont la seule existence, si elle est connue du public, apporte quelque commentaire au texte et pèse sur sa réception. » (*Seuils* 13) La réclusion de Salinger et son intérêt pour les religions et la philosophie orientales lui ont conféré une réputation de sage et ont ainsi amené certains lecteurs à rechercher dans ses œuvres des enseignements qui n'y figuraient pas nécessairement. Ce fut notamment le cas pour « Franny », *novella* dans laquelle la crise existentielle du personnage éponyme a souvent été lue comme une crise mystique – théorie contredite par la *novella* « Zooey » qui suivit deux ans plus tard et au sujet de laquelle le narrateur Buddy se défend également de tout mysticisme : « I know the difference between a mystical story and a love story. I say that my current offering isn't a mystical story, or a religiously mystifying story, at all. I say it's a compound, or multiple, love story, pure and complicated. » (« Zooey » 49) L'image quelque peu légendaire de Salinger (« la figure d'auteur la plus impérieuse et la plus radicale depuis la seconde guerre mondiale » selon Arnaud Schmitt [164]) est responsable de choix de lecture qui ne se présenteraient pas face aux mêmes textes publiés de manière anonyme. Certains lecteurs fascinés par le mythe qui l'entoure peuvent être amenés à rechercher l'auteur derrière ses personnages, voire à le considérer comme un personnage romanesque lui-même.

138 « Le nom communique sur l'œuvre, et inversement, l'œuvre communique sur le nom. » (Schmitt 141)

139 Ainsi nous avons vu que la lecture de *novellas* comme « Seymour » ou « Hapworth » peut s'avérer déstabilisante pour une personne qui ne connaîtrait de Salinger que son roman.

### c. Salinger personnage

La dimension romanesque de la figure de Salinger s'est vue confortée par le fait que, depuis le début des années 1980, plusieurs auteurs se sont réapproprié son image pour en faire un personnage de fiction. La lecture de ces romans nous renseigne sur la manière dont il peut être perçu, les fantasmes qu'il suscite et le statut à part qu'il se voit octroyer dans la culture populaire. La plupart du temps, son choix de la réclusion est au centre de toutes les fascinations. Sa personnalité a également inspiré plusieurs longs métrages. Elle fut le point de départ du personnage de William Forrester dans le film de Gus Van Sant *Finding Forrester* (2000), où un écrivain reclus joué par Sean Connery prend sous son aile un jeune afro-américain désireux d'écrire. Salinger est en outre représenté (par Chris Cooper) dans le film *Coming Through the Rye* (2015) de James Steven Sadwith, dans lequel un jeune garçon part à sa recherche pour lui demander la permission de produire une adaptation théâtrale de son roman qu'il a réalisée pour l'école. En septembre 2017 est sorti *Rebel in the Rye*, un biopic réalisé par Danny Strong avec Nicholas Hoult dans le rôle de Salinger<sup>140</sup>.

Le premier roman à inclure un personnage ouvertement inspiré de Salinger est *Shoeless Joe*, publié en 1982 par le Canadien W. P. Kinsella. L'écrivain y apparaît sous son propre nom mais Kinsella ne cherche pas à en faire un portrait fidèle<sup>141</sup>. Le roman s'inscrit dans le courant du réalisme magique : alors qu'il a construit derrière chez lui un terrain de base-ball pour y faire jouer les fantômes de Joe Jackson et de ses coéquipiers impliqués dans le « Chicago Black Sox scandal » de 1919, Ray Kinsella (le narrateur et personnage principal) se persuade que J. D. Salinger est en souffrance et que lui seul a le pouvoir (et donc le devoir) de l'aider et décide en conséquence de le kidnapper. Dans *Field of Dreams*, l'adaptation du roman pour le cinéma en 1989, le producteur et le réalisateur décidèrent de ne pas utiliser le nom de l'écrivain pour éviter tout ennui judiciaire, comme l'expliqua plus tard W. P. Kinsella :

His [Salinger's] lawyers wrote my publisher's lawyers saying he was outraged and offended to be portrayed in the novel and they would be very unhappy if it were transferred to other media. Which was legalese for, We really don't have enough to sue you, but we'll try to pee on your parade if you try to take it to television or the movies. So the movie people [behind *Field of Dreams*] were too chicken to use Salinger as a character, so they created Terence Mann. (cité dans Geddes n. pag.)

Dans *Mao II*, publié en 1992, Don DeLillo choisit de s'inspirer de la figure de Salinger<sup>142</sup> sans

140 Le dessin animé pour adultes « BoJack Horseman » fait également de Salinger un personnage secondaire récurrent dans sa deuxième saison. L'écrivain y avoue avoir mis en scène sa propre mort.

141 « He was pretty much an imagined Salinger, apart from being a recluse. I made sure to make him a nice character so that he couldn't sue me. » (Kinsella, cité dans Geddes n. pag.)

142 Dans un entretien pour le *New York Times*, DeLillo explique que l'idée du roman est née de la comparaison

pour autant conserver son nom. Le roman met en scène un écrivain célèbre nommé Bill Gray (de son vrai nom Willard Skansey Jr) qui vit reclus depuis des décennies et s'appuie sur son seul assistant Scott Martineau pour toutes les décisions relatives à son travail. L'intrigue commence lorsqu'il accepte de se faire immortaliser par la jeune photographe Brita Nilsson, dont le projet est de photographier tous les écrivains qu'elle pourra rencontrer, connus ou non. En 2001, l'image de Salinger est de nouveau utilisée par un écrivain, français cette fois, dans *Un bien fou* d'Éric Neuhoff. Le livre prend la forme d'une longue lettre à Sebastian Bruckinger, « l'auteur le plus fameux et le plus mystérieux des États-Unis, celui qui fuyait la presse du monde entier, qui n'avait rien publié depuis trente ans » (quatrième de couverture). Le paysage littéraire français comporte un autre écrivain fasciné par Salinger : Frédéric Beigbeder, que l'on a eu l'opportunité d'interroger sur ses rapports avec l'écrivain et son œuvre lors d'un entretien réalisé à Paris le 15 juin 2017. En 2007, il a réalisé avec Jean-Marie Périer un film sur la manière dont l'auteur est perçu par ses lecteurs et par d'autres écrivains, en France et aux États-Unis. Le romancier, réalisateur et critique littéraire décide un beau matin de partir à la recherche de l'écrivain de sa jeunesse et rencontre sur son chemin différents auteurs (Nicolas Rey, Marie Darrieussecq, Éric Neuhoff, Jay McInerney, Rick Moody...) qui témoignent de l'influence de Salinger sur leur vie et leur écriture. Sept ans plus tard, Beigbeder s'intéresse dans *Oona & Salinger* à l'histoire du créateur de Holden Caulfield au début des années 1940, sa relation avec Oona O'Neill, ses débuts dans l'écriture et son expérience de soldat pendant la Seconde guerre mondiale. Le roman diffère ainsi de ceux précédemment cités car il est le seul à ne pas fonder le personnage de Salinger avant tout sur la figure légendaire qu'il est devenu après des années de réclusion et de silence, mais bien sur des éléments biographiques antérieurs à sa renommée.

### **Jouer avec le mythe**

On trouve dans la plupart de ces œuvres une réflexion sur l'image que le public s'est progressivement façonnée de l'écrivain reclus, et une volonté de briser le mythe qui l'entoure. Toutes ont recours à l'humour, qui agit comme un contrepoids face au sérieux de la figure du vieil ermite symbole de sagesse. Dans *Shoeless Joe*, Kinsella s'amuse des rumeurs qui entourent l'écrivain :

Salinger's twenty-five year silence has bred rumors that rise like mosquitoes from a swamp and buzz

de deux photographies, dont une image célèbre de Salinger se précipitant avec colère vers les photographes venus le trouver dans le New Hampshire. (Passaro n. pag.)

angrily and irritatingly in the air. And I've collected them, as a child might collect matchbooks and stash them in an unruly clamor in a dresser drawer already full of pens, tape, marbles, paper clips, and old playing cards.

“He hasn't eaten anything but soybeans for fifteen years,” I recently heard an American Literature professor say authoritatively [...]. (54)

Les rumeurs sur l'alimentation et les habitudes de vie de Salinger sont en effet nombreuses dans la culture populaire. Mais Kinsella va plus loin et s'amuse des critiques et des universitaires qui pensent pouvoir expliquer l'œuvre de l'auteur à la lumière de sa vie intime – dont ils ne connaissent que peu de choses :

“J. D. Salinger has an obsessive fear of aging,” one of the guests at Mark's party had said to me. “There are no mirrors in his house; no pictures of anyone past their fortieth year – parents, grandparents, wives, himself. When he is forced to leave his house, he avoids even glancing at any possible reflections of himself, no matter how vague or distorted. He is afraid that if he sees himself, he will look older than he really is.”

“The reason he hasn't published anything new is that he spends all his time rewriting work done before he was forty, distrusting anything he has written since then, trying to achieve the ultimate in perfection. This, however, is impossible, because his mind has not stopped maturing and growing. So what he is eliminating from his early work is what makes it most valid and readable. He trusts no one to view what he is doing. He is living in a closed circle, without fulfillment or escape.”

“How do you know that?” a woman with a body straight as a tree trunk demanded, her voice whining with excitement.

“You'll have to wait for my book,” said the speaker, smiling sagely. “It's due out in the spring and is called *The Existential Salinger*.” (70-71)

Le refus de vieillir et la quête de la perfection littéraire sont de fait des thématiques présentes dans les textes de Salinger, mais Kinsella se moque ici de la propension des lecteurs, ou plus exactement des universitaires, à projeter sur la figure de l'auteur des éléments strictement fictionnels. Don DeLillo s'amuse lui aussi des rumeurs circulant sur son personnage : « There were stacks of magazines and journals containing articles about Bill's work and about his disappearance, his concealment, his retirement, his alleged change of identity, his rumored suicide, his return to work, his work-in-progress, his death, his rumored return. » (31) Comme on peut le voir, toutes tournent autour de son isolement et de son refus de se montrer. Par le biais de son personnage de photographe, DeLillo pousse plus loin la réflexion sur la construction de la figure de l'écrivain, et plus précisément sur son « image », tant comme représentation visuelle que comme représentation fantasmée :

I mean what's the importance of a photograph if you know the writer's work? I don't know. But people still want the image, don't they? The writer's face is the surface of the work. It's a clue to the mystery inside. Or is the mystery in the face? Sometimes I think about faces. We all try to read faces. Some faces are better than some books. (26)

A la manière d'une synecdoque, le visage représente ici l'écrivain et toute la légende qui l'entoure, signifiant la tentation du grand public de s'intéresser à la vie d'un auteur autant qu'à ses textes, comme si des informations sur sa personnalité et son intimité permettaient de saisir un nouveau sens caché dans son œuvre. Cependant, les mots de Brita soulignent qu'au contraire l'image d'un écrivain peut aussi être ce qui ajoute du mystère, là où par ailleurs il n'a pas lieu d'être. Plus encore, l'absence d'image visuelle et le choix de rester caché apportent un caractère presque sacré à l'écrivain – lui aussi démiurge à sa façon :

“Well it's a weariness really, to know that people make so much of this. When a writer doesn't show his face, he becomes a local symptom of God's famous reluctance to appear.”

“But this is intriguing to many people.”

“It's also taken as an awful sort of arrogance.”

“But we're all drawn to the idea of remoteness. A hard-to-reach place is necessarily beautiful, I think. Beautiful and a little sacred maybe. And a person who becomes inaccessible has a grace and a wholeness the rest of us envy.” (DeLillo 36)

Cette dimension quasi sacrée de la figure de l'écrivain est justement ce que les auteurs inspirés par Salinger souhaitent mettre à mal dans leurs romans. Tous, d'une manière ou d'une autre, s'emploient à démythifier Salinger, à le rendre à nouveau humain. Ainsi, dans *Shoeless Joe*, lorsque Ray demande à Salinger ce qu'il fait tout seul chez lui, ce dernier met un point d'honneur à revendiquer sa simplicité :

“I live. I write. I watch old movies. I read. I watch the sunset. I watch the moon rise.”

“That's all?”

“That's *all*? Isn't it enough? Serenity is a very elusive quality. I've been trying all my life to find it. I'm very ordinary. I've never been able to understand why people are so interested in me. Writers are very dull. It's people like you who keep me from achieving what I'm after. You feel that I must be unhappy. A neurotic, guilt-torn artist. I'm *not* unhappy. And I have no wisdom to impart to you. [...]” (78)

Dans *Mao II*, Bill Gray apparaît souvent comme un être faible et dépendant. En plus d'insinuations sur sa tendance à l'alcoolisme<sup>143</sup>, on découvre que c'est son assistant, Scott

143 « He's gone back to drinking although not so heavily as before. » (52)

Martineau, qui s'occupe de gérer sa vie et son travail, au point de s'adresser à lui comme s'il n'était qu'un enfant irresponsable<sup>144</sup>. Enfin, dans *Un bien fou*, le portrait que le narrateur fait de Sebastian Bruckinger est encore plus sévère, brisant définitivement le mythe de l'écrivain respectable :

Pas de quartier. Je vais foncer dans le tas. Je serais vous, je ne lirais pas ce qui va suivre. Je dois vous dire ce que j'ai sur le cœur. Grand écrivain, tu parles ! Vieux salopard, oui. Je sais, en brisant le silence qui vous entoure, je ne tiens pas ma parole. Mais vous n'avez pas exactement respecté la vôtre non plus. Il est vrai que vous ne m'avez jamais rien promis. N'empêche, qu'est-ce que j'aurais pu vous aimer ! Quand je dis : vous, il s'agit de vos livres. Parce que j'ai découvert ce qu'il y avait derrière – et alors là, merci. (10-11)

Tous s'emploient ainsi à remodeler l'image que le lecteur peut avoir de Salinger pour procéder à sa démythification, souvent de manière ludique. Bien que *Oona & Salinger* se focalise sur les débuts de la carrière de Salinger, son auteur évoque sa propre expédition à Cornish quelques années plus tôt pour rencontrer l'écrivain :

C'est là que je ne suis pas sorti de la voiture, là que je tremblais de frousse, là que j'ai été un pleutre. J'imaginai le vieux Salinger (88 ans à l'époque) méditant dans un fauteuil à bascule, avec ses chats faisant leurs griffes sur de vieux coussins, derrière la maison, sous une véranda, près d'un tas de bûches... (Beigbeder 25-26)

Le « vieux Salinger [...] méditant » inspire à l'auteur du roman un mélange de terreur et d'admiration<sup>145</sup>, perceptible tout au long de l'introduction. En revanche, Beigbeder s'emploie dans la suite de son roman à rendre plus humaine cette figure tutélaire, en dressant le portrait d'un homme fragile et faillible dans toutes les facettes de son existence : l'amoureux éconduit, le soldat et l'apprenti écrivain<sup>146</sup>.

Dans leur entreprise de démythification, Kinsella, DeLillo, Neuhoff et Beigbeder cherchent tous à expliquer le silence de Salinger, et il est intéressant de noter qu'il est interprété de manière similaire par plusieurs d'entre eux. La première explication avancée, sans nul doute fondée sur la lecture de « Hapworth » et les critiques qui ont suivi sa

144 « 'We could walk up to the mill. It's a nice enough day.'

'You have to work,' Scott said.

'I've worked.'

'It's early yet. Go back and work some more.'

'I've put in some good time today.'

'Bullshit. You were having your picture taken.'

'But I caught up. Come on. We'll get the women and hike to the mill.'

'Go back up.'

'I don't want to go back up.'

'Don't start. I'm not in the mood.' » (62-63)

145 Sentiment qui correspondrait sans doute en anglais au terme *awe*.

146 « Jerry, lui, n'était pas parfait : il avait un sale caractère et une ambition démesurée. Il était possessif, mégalomane et irritable. » (115)

publication, est l'essoufflement du talent de l'écrivain. C'est notamment la thèse avancée dans le roman de DeLillo, dans lequel Bill Gray ne cesse de reprendre et de retravailler son dernier ouvrage depuis deux ans, alors que son assistant l'avertit sur les conséquences qu'aurait la publication d'un livre de si médiocre qualité :

“You can't let the book be seen,” Scott said. “It's all over if you do. The book is a grossity. We have to invent words to describe the corpulence, the top-heaviness, the lack of discernment, pace and energy.”

“Kid thinks he owns my soul.”

“He knows. It's a master collapse. It's a failure so deep it places suspicion on the great early work. People will look at the great early work in a new way, searching for signs of weakness and muddle.”

(73)

Ce portrait laisse imaginer un écrivain conscient de ses échecs et qui se refuse à les montrer au monde pour ne pas briser l'image qui s'est formée d'elle-même : mieux vaut laisser le public s'imaginer qu'il continue à écrire de bonnes choses tout en refusant de les publier plutôt que d'admettre aux yeux de tous que son talent ne fait plus effet. Cette explication sévère est également adoptée par Neuhoff dans *Un bien fou* :

Il y a eu votre troisième roman, la fameuse suite des aventures de la famille Bird. Quelle affaire. Le public était en haleine. Les échos se multipliaient dans la presse. Votre politique : motus et bouche cousue. Le livre n'est jamais sorti. Il est devenu un mythe. Un chapitre avait paru dans *Esquire*. Puis plus rien. Ce que l'on a moins su, c'est que vous aviez envoyé sous un faux nom votre manuscrit à plusieurs éditeurs. Tous, sans exception, l'ont refusé. La nouvelle vous a flanqué un coup. [...] Vous n'avez rien ajouté, mais j'ai bien senti au ton de votre voix, à quelque chose de vague dans votre regard, que la mésaventure avait pesé dans votre choix de vous taire désormais. En un sens, c'était une décision tout ce qu'il y avait de respectable. Ainsi commença ce silence qui a privé l'Amérique du plus brillant de ses écrivains. (113-114)

L'autre thèse avancée par DeLillo et Kinsella pour expliquer le silence de leurs personnages est que cette disparition médiatique n'est rien d'autre qu'une brillante stratégie de communication. Le Salinger de *Shoeless Joe* admet même alimenter les rumeurs qui le concernent. Par exemple, lorsque les médias commencent à signaler sa disparition, il déclare :

My son's going to issue a bulletin. He'll say he's had a call from me and that I'm in a monastery in Peru eating goat cheese and contemplating the meaning of life. That's what they expect. I told him to say that I'm thinking of changing my name to Dusty Chisholm because I'm planning to write a western novel. But he says it's too silly. He has a level head, my son. (132)

Scott Martineau, dans *Mao II*, estime quant à lui que la célébrité de son employeur tient justement au fait qu'il a su se rendre invisible : « Bill gained celebrity by doing nothing. [...] »

We could make a king's whatever, multimillions, with the new book. But it would be the end of Bill as a myth, a force. Bill gets bigger as his distance from the scene deepens. » (52) Finalement, chacune de ces explications crée une brèche dans l'image presque sacralisée de Salinger et dresse de lui un portrait plus terre à terre en déplorant la perte de son talent ou en lui attribuant une volonté de manipulation commerciale qui suggère chez lui de vulgaires considérations financières<sup>147</sup>. Tous les auteurs qui se sont intéressés au mythe entourant l'écrivain semblent enfin partager un sentiment commun : la crainte que celui-ci souffre de sa situation. Dans le roman de Kinsella, le narrateur kidnappe Salinger pour lui montrer son terrain de base-ball parce qu'après avoir lu une interview (qui se révélera fictive), il s'est convaincu que l'auteur avait besoin d'être sauvé de la solitude dans laquelle il s'était enfermé : « The interview saddened me so because it radiated loneliness. » (34) De la même manière, l'écrivain de *Mao II* révèle qu'en se retirant du monde il s'est construit sa propre prison, et c'est justement la raison pour laquelle il accepte le projet de la photographe : « I think I need these pictures more than you do. To break down the monolith I've built. I'm afraid to go anywhere, even the seedy diner in the nearest little crossroads town. [...] I've paid a terrible price for this wretched hiding. And I'm sick of it finally. » (44-45) Quant à Frédéric Beigbeder, il déclare que la première question qu'il aurait posé à l'auteur s'il avait eu la chance de le rencontrer aurait été : « Are you happy, Mr Salinger ? » (entretien personnel)

### **Jouer avec la réalité**

En prenant Salinger pour personnage, tous ces écrivains ne se contentent pas de s'amuser avec sa figure mythique, mais cherchent en parallèle à réfléchir à la manière dont celle-ci s'est formée à partir d'un indémêlable entrelacs d'éléments imaginaires et de faits avérés. Le mélange de réel et de fiction, au cœur de ces romans, fait écho à l'image fantasmée de l'écrivain qui s'est imposée dans la culture populaire américaine depuis la fin des années 1960. Des quatre romans, *Mao II* est probablement celui qui s'intéresse le moins à cette question dans la mesure où DeLillo n'a jamais cherché à s'inspirer de l'auteur réel mais bien seulement de sa « figure ». Ainsi, peu de données biographiques de l'écrivain Bill Gray correspondent à celles de Salinger et le personnage ne permet qu'une réflexion sommaire sur l'entrelacs de la fiction et de la réalité. Ce savant mélange est en revanche un élément central dans le roman de Kinsella et s'incarne parfaitement dans la manière dont le narrateur en vient

147 Sur la question d'une possible stratégie commerciale, Frédéric Beigbeder se montre moins sévère : pour lui, « Salinger a décidé que la communication avec son public ne passerait que par ses livres, la seule chose qu'il était sûr de pouvoir contrôler. » (entretien personnel)



à s'intéresser à Salinger. Celui-ci s'appuie en effet sur des informations réelles pour introduire l'écrivain :

Salinger, almost everyone knows, has been holed-up like a badger, on an isolated hilltop in New Hampshire, for over twenty-five years. He has published nothing since a story in *The New Yorker* in 1965. He virtually never gives interviews, guards his privacy as if it were a virgin bride, even refuses to let his stories be anthologized. (32-33)

Il s'agit là de faits avérés, mais très vite le texte bascule dans la fiction sans que le lecteur en soit informé, et sans qu'il ait aucune raison de le suspecter, lorsque le narrateur mentionne une interview de Salinger qui, bien que présentée comme réelle (le nom du magazine est même communiqué), est en réalité inventée de toutes pièces par l'auteur : « I found an article, an interview I'd read some years before in the *Des Moines Register*, in an obscure literary magazine. The interview with Salinger was about baseball, and it saddened me as it excited me. » (Kinsella 33) La transition entre réalité et fiction s'opère à cet endroit précis et ce à l'insu du lecteur, qui à ce stade du roman peut légitimement s'imaginer que Kinsella s'appuie encore sur des faits réels. Le flou qui caractérise la frontière entre réalité et fiction est mis en évidence plus loin dans le livre, quand l'écrivain affirme au narrateur qu'il n'a jamais donné cette interview et que Ray prend conscience que toute son entreprise de sauvetage est partie d'une fausse information – de la même manière que l'image de Salinger est contaminée par les rumeurs et les fantasmes qui circulent à son sujet depuis 50 ans.

Dans *Un bien fou* d'Éric Neuhoff, le lecteur qui sait le personnage de Bruckinger inspiré de Salinger se trouve pris dans un jeu étourdissant qui consiste à démêler le vrai du faux, quand bien souvent l'auteur se plaît à alimenter la confusion en offrant à lire une réalité déformée. À nouveau, on peut y voir un miroir de la figure de Salinger, dans laquelle il n'est pas toujours facile de distinguer ce qui appartient à la légende de ce qui caractérise réellement l'homme. Lorsque le narrateur de *Un bien fou* se livre à un portrait de Bruckinger, il inclut certaines données qui, de fait, n'ont aucun lien avec Salinger : le personnage de Neuhoff est né dix ans plus tard, il est le père de deux fils, n'a jamais fait la guerre. D'autres au contraire sont rigoureusement exactes : la publication de nouvelles dans *Collier's* ou le *Saturday Evening Post* ou le fait que « [la] plupart de [ses] récits concernent des gens qui ont entre quinze et vingt et un ans » (Neuhoff 72). Cependant, le portrait est majoritairement composé de données inspirées de Salinger mais détournées. Il en va ainsi de l'information suivante : « Votre première nouvelle a été publiée dans un journal d'étudiants alors que vous aviez vingt ans à peine, une histoire de suicide et de poisson-chat. » (Neuhoff 71) On perçoit aussitôt la référence à la nouvelle « A Perfect Day for Bananafish », et on sait que Salinger avait en effet

tout juste vingt-et-un ans à la publication de « The Young Folks » dans *Story*. Les lecteurs de *Catcher* retrouvent aussi facilement la voix de Holden Caulfield dans le passage suivant : « Votre livre le plus célèbre commençait par cette phrase : ‘Je ne voudrais rien dire, mais mes parents étaient vraiment riches.’ En anglais, cela sonne encore mieux. » (Neuhoff 11) Partout dans le roman se mêlent rumeurs, fiction et réalité ; si bien que le lecteur se trouve dans l'incapacité de distinguer les éléments qui appartiennent à la biographie de Salinger de ceux qui émanent de l'imagination de Neuhoff. Au-delà d'un jeu qui amuse certainement les admirateurs de l'écrivain, la démarche de l'auteur de *Un bien fou* met en évidence l'impossibilité de démêler le vrai du faux dans l'image que l'on se fait de Salinger. Mieux, il suggère que la figure du créateur de *Catcher* a été inventée de toutes pièces :

Je vais vous dire la vérité. Quand je relis vos anciennes interviews, je suis plié en deux. Macrobiotique, vous ? Le nombre de fois où je vous ai vu ivre mort, traînant les pieds, renversant les chaises sur votre passage. Ça, vous avez su organiser votre sortie, le type revenu de tout, à la recherche de son moi profond, fuyant les photographes. La chochette dégoûtée du cirque médiatique. (93)

À travers son narrateur, le romancier suggère que l'écrivain s'est inventé un personnage et qu'en définitive l'image véhiculée par Salinger n'a pas nécessairement plus de chances d'être réaliste que celle qu'il a lui-même créée pour *Un bien fou*. Il jette ainsi le doute sur tout ce que l'on pensait connaître de l'auteur, et confirme son statut de « personnage » dans le paysage littéraire américain.

Parmi les quatre romans évoqués, celui de Frédéric Beigbeder, bien que largement imaginaire, est vraisemblablement le plus fidèle à la réalité. Dans son introduction intitulée « Ceci n'est pas une fiction », l'auteur explique :

Quand on demandait à Diana Vreeland si ses souvenirs les plus extravagants étaient factuels ou fictifs, elle répondait : « It's faction. »

Ceci est un livre de pure faction. Tout y est rigoureusement exact : les personnages sont réels, les lieux existent (ou ont existé), les faits sont authentiques et les dates toutes vérifiables, dans les biographies ou les manuels d'histoire. Le reste est imaginaire, et pour ce sacrilège, je prie les enfants, petits-enfants et arrière-petits-enfants de mes héros de pardonner mon intrusion. (11)

Contrairement aux autres auteurs, Beigbeder a choisi de s'intéresser au jeune Salinger et à sa vie intime plutôt qu'au mythe qu'il est devenu dans la deuxième partie de sa carrière. Il recrée ainsi le New York du début des années 1940, fait intervenir Truman Capote ou Ernest Hemingway, reprend des anecdotes véridiques<sup>148</sup> et évoque même certaines des nouvelles

148 Ainsi, Jerry raconte à Oona le déroulement des cours de Whit Burnett, le directeur de *Story* : « Il arrive à ses cours en retard, lit à haute voix une nouvelle de Faulkner, puis s'en va en avance. » (Beigbeder 77) L'anecdote est notamment rapportée par Paul Alexander dans sa biographie (56-57).

perdues de Salinger, telle que « The Lovely Dead Girl at Table Six », écrite en 1941 et jamais publiée. Néanmoins, derrière ce travail de recherche et ce désir d'authenticité, on observe dans le roman un phénomène intéressant de confusion entre l'écrivain et ses personnages. Par exemple, l'opinion émise par Jerry sur le théâtre est très proche de celle de Holden dans *Catcher* : « Je ne sais pas pourquoi je n'arrive jamais à oublier que je suis assis devant des gens payés pour réciter des dialogues, et les comédiens me transmettent leur trac. C'est idiot... j'ai à leur place la trouille qu'ils oublient leur texte. » (Beigbeder 46) À propos de *Hamlet*, Holden déclare : « What I'll have to do is, I'll have to read that play. The trouble with me is, I always have to read that stuff by myself. If an actor acts it out I hardly listen. I keep worrying about whether he's going to do something phony every minute. » Beigbeder attribue aussi au personnage de Salinger, lors d'une conversation avec Hemingway, des paroles qui rappellent la position de Babe Gladwaller dans « Last Day of the Last Furlough » :

Ceux qui sont revenus de la Première Guerre n'ont pas arrêté d'en parler à leurs enfants, pour expliquer que c'était horrible, mais qu'elle avait fait d'eux des hommes, des héros qui revenaient de l'enfer, et tout ce baratin. Résultat : les enfants ont voulu faire pareil. Donc moi je fais le serment de ne jamais en parler à personne. Tous ceux qui font cette nouvelle guerre devraient la fermer. (223)<sup>149</sup>

Dans la nouvelle de 1944, le jeune homme tient le discours suivant à son père : « But I believe, as I've never believed in anything else before, that it's the moral duty of all the men who have fought and will fight in this war to keep our mouths shut, once it's over, never again to mention it in any way. It's time we let the dead die in vain. » (« Last Day » 53) Bien sûr, on sait que Salinger mettait beaucoup de lui dans ses personnages, surtout lorsqu'il s'agissait de soldats, et il n'est donc pas insensé de penser qu'à travers les mots de Babe, c'est bien son avis qu'il exprime. Mais la récurrence d'indices laissant entrevoir une forme de confusion entre écrivain et personnages signale aussi la tendance de tout lecteur à projeter sur l'auteur des caractéristiques de ses créations littéraires. Interrogé sur le sujet d'une possible confusion dans son roman entre Salinger et Holden (ou d'autres personnages similaires), Frédéric Beigbeder répond : « Oui, certainement. Il y a si peu de documents témoignant de son expérience qu'il était plus simple de lui attribuer des propos issus de ses textes. » (entretien personnel) En outre, l'auteur de *Oona & Salinger* ne se prétend pas biographe et revendique sa place de romancier et le plaisir qu'il a pris à combler les vides de l'histoire : « Les personnages de ce livre ayant eu des vies très secrètes, la place du romancier en fut augmentée d'autant. Mais je tiens à proclamer solennellement ceci : si cette histoire n'était pas vraie, je serais extrêmement

149 On notera également l'expression « et tout ce baratin », qui rappelle le tic de langage de Holden Caulfield « *and all* ».

déçu. » (12) En lisant l'épilogue de son roman, on comprend que le mystère entourant la figure de Salinger est finalement plus excitant que ne le serait une exploration documentée de sa vie. Beigbender explique qu'il était plus stimulant pour lui de se créer sa propre image de cet auteur qu'il admire tant que d'y être confronté directement. Évoquant le refus qu'il se vit opposer suite à une demande pour consulter les lettres de Salinger à Oona O'Neill, il écrit : « Je dois dire que j'étais soulagé de ne pas avoir accès à cette mythique correspondance. En effet, si j'avais pu lire les vraies lettres de Jerry j'aurais été incapable de les imaginer. » (320) À la lecture de *Oona & Salinger*, on perçoit l'aspect ludique qu'a pu présenter pour ces auteurs l'appropriation d'une figure mythique<sup>150</sup>, menant le lecteur dans un interminable jeu de piste. Celui-ci s'exprime chez Beigbender par des clins d'œil discrets à l'œuvre de son personnage, que seuls des connaisseurs de Salinger peuvent identifier. Par exemple, la réplique « - Hello, there. Mon nom est Salinger. Jerry Salinger, enchanté. Personnellement, mon oiseau préféré est... (il réfléchit un peu trop longtemps) la Fille Américaine en Short. » (38) est une référence à la nouvelle « De Daumier-Smith's Blue Period »<sup>151</sup>. Le troisième chapitre, « Le cœur d'une histoire brisée », porte le titre de la nouvelle « The Heart of a Broken Story », peu connue du grand public puisqu'elle n'a été re-publiée que dans l'édition pirate des premières nouvelles de Salinger. On peut encore voir une forme d'hommage dans la description suivante, qui fait référence à l'obsession de l'écrivain pour la manipulation des cigarettes dans son œuvre : « Pour l'instant, c'est un grand timide qui allume une cigarette avec la même décontraction que Humphrey Bogart – ce geste impeccable lui a demandé des semaines d'entraînement devant le miroir de sa salle de bains. » (Beigbender 36) Le roman d'Éric Neuhoff comporte lui aussi une dimension ludique dans la manière dont l'auteur détourne l'œuvre première pour créer une complicité avec son lecteur, en appelant par exemple le golden retriever de Bruckinger Seymour, ou en évoquant son célèbre personnage du « professeur Warren Bird qui se demande comment hivernent les ours du zoo de Central Park » (47). Mais au-delà d'un simple aspect divertissant, se pencher sur le personnage de Salinger permet à ces écrivains de se lancer dans une réflexion sur son approche de l'écriture et du métier d'écrivain, dans laquelle ils trouvent nécessairement reflétées certaines de leurs propres angoisses.

### Une démarche réflexive

Dans la mesure où dans ses nouvelles (et plus encore dans les dernières *novellas*)

150 « Pendant trois ans, j'ai eu le plaisir de vivre la vie de Salinger. » (Beigbender, entretien personnel)

151 La citation de « Daumier-Smith » étant elle-même peut-être une référence au roman de Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man*, et à la fille-oiseau rencontrée sur la plage.

Salinger se livre fréquemment à une réflexion sur l'écriture, il était tout naturel que les écrivains qui le prennent pour personnage intègrent cette dimension dans leurs romans et s'emparent de sa figure pour nourrir leur propre réflexion sur la pratique créatrice. Dans *Shoeless Joe*, Kinsella reprend la conception idéalisée de l'artiste-né, qui se trouve exposée à plusieurs reprises dans l'œuvre de Salinger :

“Writing *is* different,” Salinger insists. “Other people get into occupations by accident or design; but writers are born. We have to write. I have to write. I could work at selling motels, or slopping hogs, for fifty years, but if someone asked my occupation, I'd say writer, even if I'd never sold a word. Writers *write*. Other people *talk*.” (109)<sup>152</sup>

Dans *Mao II*, la qualité obsessionnelle de l'univers mental de l'écrivain est d'abord mise en avant et rappelle l'implication démesurée de Salinger dans sa saga sur la famille Glass :

They went to the basement, where Bill's work-in-progress was stored in hard black binders, each marked with a code number and a date for fairly easy retrieval and all set on freestanding shelves against concrete walls, maybe two hundred thick binders representing drafts, corrected drafts, notes, fragments, recorections, throwaways, updates, tentative revisions, final revisions. (31)

Cette propension de l'écrivain à se perdre dans son travail est interprétée par les personnages du roman comme une forme de fuite, ou un refus de s'engager dans le monde réel, analyse partagée par Margaret Salinger dans *Dream Catcher* quelques années plus tard. En revanche, DeLillo choisit de faire différer Bill Gray de Salinger en réfutant toute composante autobiographique de son travail<sup>153</sup>, quand au contraire Beigbender s'intéresse de près à cette idée pour expliquer l'œuvre de son « personnage ». *Oona & Salinger* est, entre autres choses, un roman sur la guerre et son impact sur la vie et la carrière de l'écrivain. Pour Beigbender, Seymour est le personnage qui ressemble le plus à son créateur : « L'usure psychique du fantassin Jerry Salinger ne guérira jamais, cette angoisse ne disparaît pas. On ne guérit pas du 'Post-traumatic stress disorder'. Le suicide de Seymour Glass dans *Un jour rêvé pour le poisson-banane* est assurément le sien. » (267) La question de la guerre donne lieu dans le roman à une réflexion d'ordre littéraire, notamment dans une discussion entre Hemingway et Salinger lors de leur rencontre à Paris le 26 août 1944. L'auteur de *A Farewell to Arms* y

152 Kinsella s'inspire par exemple de la lettre de Seymour à Buddy dans « Seymour », dans laquelle le jeune homme récusé le terme de « profession » en ce qui concerne son frère : « Do you know what I was smiling at? You wrote down that you were a writer by *profession*. It sounded to me like the loveliest euphemism I had ever heard. When was writing ever your profession? It's never been anything but your religion. » (160) On pense également aux autres personnages d'écrivains pour qui le besoin d'écrire devient une forme de fardeau, notamment Joe Varioni ou Raymond Ford.

153 « Bill was not an autobiographical novelist. You could not glean the makings of a life-shape by searching his work for clues. His sap and marrow, his soul's sharp argument might be slapped across a random page, sentence by sentence, but nowhere a word of his beginnings or places he has lived or what kind of man his father might have been. » (144)

expose sa « théorie de l'iceberg », que son jeune confrère s'empresse d'appliquer dans son travail. Beigbender écrit : « La guerre dans l'œuvre de Salinger est une immense ellipse. » (241) Or, l'écrivain français donne l'impression dans son roman de chercher à mettre des mots sur ce que l'ancien soldat n'est pas parvenu à exprimer, en plaçant la guerre au cœur de son récit comme pour révéler ce qui dans l'œuvre de Salinger n'apparaît qu'en arrière-plan et dont l'importance se devine plus qu'elle ne s'affiche.<sup>154</sup> D'une certaine manière, Beigbender prolonge l'œuvre de son écrivain favori en y insufflant une dimension historique là où des événements trop personnels ne pouvaient que présenter davantage de difficultés à être représentés.

*Oona & Salinger* est également un roman réflexif au sens où, comme souvent dans son travail, Beigbender profite du personnage de Salinger pour opérer un retour sur lui-même<sup>155</sup>. À plusieurs reprises, il établit des parallèles entre les sentiments de son modèle et les siens, à propos par exemple de leur attirance commune pour les gens plus jeunes :

Sans que je le sache à l'époque, mon attirance pour ce vieillard avait quelque chose à voir avec mon dégoût croissant pour les gens de mon âge. Salinger, comme moi, aimait les filles beaucoup plus jeunes. Tous ses romans ou nouvelles donnaient la parole à des enfants ou à des adolescents. Ils symbolisaient l'innocence perdue, la pureté incomprise ; les adultes étaient tous laids, cons, ennuyeux, péremptaires, engoncés dans leur confort matériel. (Beigbender 21-22)

Chez ces deux auteurs dont les personnalités médiatiques laissent croire que tout les oppose, on trouve un point commun de taille : la tendance à s'écrire à travers d'autres, à se représenter plus ou moins explicitement derrière des personnages, ou à les utiliser pour réfléchir sur soi-même.<sup>156</sup> On remarque d'ailleurs que dans *Oona & Salinger*, la première personne resurgit souvent là où on ne l'attend pas, tirant le lecteur de l'histoire principale pour permettre au

154 Le roman contient deux passages retranscrivant très bien le sentiment, récurrent dans les nouvelles, que la réalité des soldats est irréconciliable avec celle des Américains restés dans leur pays. Par exemple : « Oona est allongée dans un transat en maillot de bain une-pièce, ses pieds trempent dans l'eau de la piscine, elle a les ongles manucurés, ses cheveux noirs sont coiffés d'une capeline noire assortie. Jerry est déprimé par les cris des animaux blessés : les hennissements des chevaux fendus, les mugissements des vaches éventrées... il est soulagé quand il entend claquer la balle d'un camarade charitable qui les fait taire. Oona valse avec sa mère dans le salon gris : le roman d'Agnes *The Road Is Before Us* (qui devait d'abord s'intituler *Tourist Strip*) a eu de bonnes critiques dans le *New York Times* et le *New Yorker*. Jerry rampe dans les ronces écrasé par son sac à dos. Oona et Charlie entrent chez Musso & Frank, le maître d'hôtel les conduit à leur box, ils saluent d'un geste de la tête les stars assises aux tables voisines. Jerry dort en marchant, la main sur l'épaule du G.I. qui le précède. Sur son court de tennis, Charlie Chaplin indique à Oona comment lancer la balle bien haut pour mieux servir. Jerry regarde les parachutistes qui descendent du ciel comme des abat-jour verts (certains sont morts avant de toucher le sol). Oona écoute les nouvelles à la radio en finissant un cupcake. Trempé, épuisé, enrhumé, Jerry a des ampoules aux orteils. Un soir à New York, au cabaret La Vie parisienne, à la demande de Marlene Dietrich, l'orchestre chante *la Marseillaise* en l'honneur de la Résistance française ; Oona et Charlie se mettent au garde-à-vous. » (Beigbender 214-215)

155 Le roman s'ouvre d'ailleurs sur cet épigraphe : « J'ai envie de raconter une histoire. Saurai-je un jour raconter autre chose que mon histoire ? » (Pierre Drieu la Rochelle, *État civil*, 1921)

156 On signalera également deux « biographies » de Salinger qui mettent en scène leurs auteurs dans une forme de « quête » de l'écrivain : *In Search of J. D. Salinger*, de Ian Hamilton (1988) et *J. D. Salinger : The Escape Artist* de Thomas Beller (2014).

narrateur (qui dans le cas présent n'est autre que l'auteur) de se replacer au centre de l'attention. Dans le roman, Oona, Salinger et Beigbeder partagent la tête d'affiche et ce dernier cherche à mêler leurs destins à plusieurs reprises. On observe ainsi dans l'extrait suivant un jeu d'identification entre les deux écrivains et le personnage de Holden à travers la mention d'une simple chanson entendue par Beigbeder un jour de 2007 où il tomba amoureux de Oona O'Neill :

La radio passait *Smoke Gets in Your Eyes* des Platters. Au mur, je regardais fixement une photographie en noir et blanc prise dans un nightclub des années 1940 : des jeunes filles en robe du soir et colliers de perles posaient en compagnie d'hommes plus âgés vêtus de costume trois-pièces et portant des chapeaux. Sur le cadre était inscrite cette légende : « Stork Club, 1940 ». [...] Et puis, à côté sur le mur, Oona. (28-29)

*Smoke Gets in Your Eyes* est la chanson jouée par le carrousel de Central Park lorsque Holden vit son moment d'épiphanie à la fin de *Catcher*. Elle intervient à nouveau lors de la rencontre entre les deux personnages principaux de *Oona & Salinger* (50). Par conséquent, elle occupe deux fonctions primordiales dans le roman : non seulement elle signale l'épiphanie de Beigbeder devant la photo de Oona O'Neill (qui deviendra le sujet de son livre sept ans plus tard), mais elle permet aussi de créer un lien entre Salinger, Holden et Beigbeder. Indirectement, il s'agit pour l'auteur de suggérer qu'il se reconnaît dans ces « personnages » que sont l'écrivain et sa créature littéraire.

Salinger fait partie de ces écrivains dont le nom évoque instantanément toute une série de fantasmes qui ont fini par faire de lui une figure mythique de la littérature américaine – au point que parfois la légende qui entoure l'homme éclipse l'œuvre à un degré inédit. Mais une telle figure mythique ne se construit pas d'elle-même : elle est autant le fait des journalistes et critiques qui relaient ou inventent des rumeurs que de l'écrivain qui choisit de ne pas les contredire, ou même de s'amuser à les alimenter dans ses textes. Ce phénomène témoigne en outre du besoin pour les lecteurs de prolonger l'aventure romanesque : Salinger ayant arrêté de publier, on peut voir dans la création de ce mythe une manière de poursuivre sa fiction, d'en faire l'ultime personnage de son œuvre. Par ailleurs, l'impact d'une telle réputation ne peut être négligé. Alors que, face à un auteur inconnu, le lecteur ne se concentre que sur le texte, on ne peut douter que, dans le cas présent, la représentation de l'écrivain rejaillisse sur la perception de l'œuvre. Son retrait dans le silence et son intérêt pour la philosophie orientale lui ont longtemps conféré une image de sage, que certains ont tendance à projeter sur ses textes, convaincus d'y trouver des enseignements précieux. L'ampleur très limitée de son œuvre et

son refus d'apparaître en public contribuent à conférer à l'homme comme aux mots une sorte d'aura presque sacrée, que suggère Don DeLillo dans *Mao II*. Le fait que Salinger ait été pris pour personnage dans pas moins de quatre romans<sup>157</sup> confirme l'existence d'un « mythe » entourant l'écrivain. Ces livres offrent une nouvelle lecture de son travail et invitent à questionner ce mythe, en conduisant les lecteurs à s'interroger sur l'intrication entre fiction et réalité et en montrant en Salinger un être faillible, détrôné de sa tour d'ivoire.

157 Notre attention ne s'est portée ici que sur les littératures anglophone et francophone. Il n'est pas impossible que Salinger apparaisse dans des romans écrits dans d'autres langues.



## 2. Variations sur l'œuvre

À l'évidence, la place qu'occupe Salinger dans l'histoire de la littérature américaine ne tient pas à la seule légende qui entoure sa personnalité, mais aussi à la qualité de son œuvre et à l'influence qu'elle a pu avoir sur ses successeurs. Que ce soit dans la littérature, la musique ou le cinéma, on trouve de nombreuses références à son travail, qui vont du simple clin d'œil à l'adaptation proprement dite, en passant par différentes variations sur ses thèmes de prédilection. Ce phénomène atteste bien entendu l'importance de l'auteur dans la culture américaine, mais il n'est pas inintéressant d'interroger les textes que l'on peut considérer comme des réécritures de son œuvre et d'analyser ce qu'ils nous disent de leurs modèles. Au reste, effectuer ce détour par d'autres auteurs permet dans un second temps un retour sur l'œuvre originale qui bien souvent s'accompagne d'un éclairage nouveau et entraîne une lecture différente. Avant toute chose, il est nécessaire de s'attarder un moment sur la terminologie à employer : intertexte, variation, adaptation, réécriture... l'influence s'effectue à des degrés divers et il est parfois tentant de voir des formes d'hommage ou d'imitation là où il n'y en a pas. Une fois cet écueil écarté, on s'intéressera ici principalement à deux œuvres dont la parenté avec le roman et les nouvelles de Salinger nous semble irrécusable : le roman de Bret Easton Ellis *Less Than Zero* (1985) et la pièce de théâtre de Bernard-Marie Koltès *Sallinger* (1977). En mettant au jour les similitudes et les différences entre textes originaux et « réécritures », on s'interrogera sur ce qu'elles nous révèlent de leurs auteurs autant que de leurs époques et sur le regard nouveau qu'elles invitent à porter sur les textes-sources.

### a. Quelques considérations terminologiques

Les multiples références à l'œuvre de Salinger dans les productions artistiques et culturelles des dernières décennies relèvent, de façon générale, du phénomène d'intertextualité, défini comme suit par Sophie Rabau :

Étudier ce que le texte fait des autres textes, comment il les transforme, les assimile, ou les disperse, et non pas en quoi les textes qui le précèdent peuvent permettre d'expliquer, ou encore de dater un texte, étudier en quoi Baudelaire se réapproprie la Bible et non comment la Bible explique Baudelaire, voilà comment on pourrait définir une poétique de l'intertextualité. (16)

Dans les cas où la parenté entre deux textes ne fait pas de doute, Genette propose de parler d'hypertextualité, un « hypertexte » étant alors considéré comme dérivé d'un « hypotexte »

antérieur (*Palimpsestes* 13). D'après Riffaterre, l'intertextualité est à dire vrai le propre de la littérature : « L'intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraires et non littéraires, ne produit que le sens. » (« La syllepse intertextuelle », cité dans Genette, *Palimpsestes* 9) La compréhension et l'appréciation d'une œuvre reposent sur des lectures antérieures, et Vincent Jouve souligne notamment le rôle prépondérant de l'intertextualité dans la construction par le lecteur de l'image du personnage :

L'intertextualité, réservée à l'énoncé chez Bakhtine, peut fort bien – à partir de la définition kristévienne – s'appliquer aux personnages. Ainsi, du point de vue du lecteur, la figure romanesque est rarement perçue comme une créature originelle, mais rappelle souvent, de manière plus ou moins implicite, d'autres figures issues d'autres textes. Le personnage ne se réduit pas à ce que le roman nous dit de lui : c'est en interférant avec d'autres figures qu'il acquiert un contenu représentatif. S'il est donc exact que le lecteur visualise le personnage en s'appuyant sur les données de son monde d'expérience, cette matérialisation optique est corrigée par sa compétence intertextuelle. (*L'effet-personnage dans le roman* 48)

C'est ainsi que, malgré des contextes social et géographique radicalement différents, le parallèle entre Holden Caulfield et Huckleberry Finn a été maintes fois souligné.<sup>158</sup> Chacun à leur tour, ces deux emblématiques « Good Bad Boys of American Literature » (Fiedler, *Love and Death in the American Novel*) se sont, selon une formule d'Arnaud Schmitt, inscrits « dans la psyché collective » (119) et se voient par conséquent invoqués comme sources d'inspiration de nombreux personnages ultérieurs, parfois peut-être de manière excessive. Il est quelquefois difficile d'évaluer avec précision le degré de filiation entre deux œuvres : à partir de quand est-il possible de parler d'une variation sur le roman ou une nouvelle de Salinger, voire d'une authentique adaptation ou réécriture ? Dans *Le livre multiple*, Adam Thirlwell revient sur une pièce écrite en 1968 par Milan Kundera et qui consiste en une variation sur *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot, que l'auteur introduit par deux textes : une « Introduction à une variation » et un « Hommage au traducteur ». Thirlwell explique :

Dans son « Introduction », Kundera se montre très soucieux de distinguer sa propre variation sur le roman de Diderot d'une adaptation. Une variation, explique Kundera, n'hésite pas à faire étalage de sa différence avec sa source reconnue – telle sa propre variation sur Diderot ou la variation originale de Diderot sur Laurence Sterne. Tandis que l'adaptation essaie de prétendre qu'elle reste le même objet

158 Le premier critique à avoir avancé cette comparaison serait Harvey Breit, dans le numéro du mois d'août 1951 de la revue *Atlantic Monthly* : « Holden Caulfield struck me as an urban, a transplanted Huck Finn. He has a colloquialism as marked as Huck's... Like Huck, Holden is neither comical nor misanthropic. He is an observer. Unlike Huck, he makes judgments by the dozen, but these are not to be taken seriously; they are conceits. There is a drollery, too, that is common to both, and a quality of seeing that creates farce. » (7)

[...]. (292-293)

Dès lors, ne s'offriraient comme exemples d' « adaptations » du travail de Salinger que de rares productions cinématographiques<sup>159</sup> et ses innombrables traductions. Les « variations » sont plus nombreuses, car leur définition est plus lâche et peut être attribuée à des œuvres plus ou moins éloignées du texte original. Le roman de Salinger étant un modèle de *coming-of-age story*, certains ont pu parfois trop aisément voir dans des textes affiliés à ce genre des variations sur l'histoire de Holden ou son personnage. C'est le cas du roman de Sylvia Plath *The Bell Jar* (1963), qui a pu être comparé à un *Catcher* « au féminin », ou plus tard de *Rule of the Bone* (1995) de Russell Banks, dont le personnage rappelle celui de Salinger à plusieurs égards – pour mieux s'en démarquer à la première occasion. L'influence du roman de 1951 sur ces deux œuvres est sans doute réelle, mais dans le fond, il ne s'agit que de variations distantes sur un thème somme toute classique. Si l'on suit la terminologie d'Anne-Claire Gignoux, présentée clairement dans son article « De l'intertextualité à la réécriture », le rapport de ces œuvres à *Catcher* relève de la simple intertextualité, qui doit être distinguée de la réécriture<sup>160</sup> : « si la réécriture d'autrui présuppose l'intertextualité, l'intertextualité, en revanche, ne présuppose pas la réécriture. » (n. pag.) Le rapport trop ténu entre les romans de Plath et Banks et celui de Salinger ouvre la voie à des interprétations hasardeuses ou excessives. Or le propos est ici d'examiner des œuvres dont le lien avec les textes de Salinger est plus tangible et qui ne laissent pas de place au doute quant à leur statut de réécritures :

En effet, une étude de réécriture peut s'appuyer sur une stylistique pratique et une étude précise du texte. Un faisceau de preuves verbales, reposant toutes sur la répétition, touchant aussi bien les signifiants que les signifiés, permet de rejeter, le plus possible, l'aléatoire, sans nier pour autant l'importance du rôle du lecteur dans la réception d'une œuvre littéraire en général, et d'une œuvre fondée sur la réécriture plus particulièrement. (Gignoux n. pag.)

En pleine conscience de l'influence exercée par le sujet d'étude ici retenu sur la lecture proposée du roman de Bret Easton Ellis *Less Than Zero* et de la pièce de Bernard-Marie Koltès *Salinger*, on reviendra malgré tout sur ces deux réécritures de Salinger dans le but d'en retirer des pistes de relecture des textes originaux.

159 *My Foolish Heart*, réalisé en 1950 par Mark Robson, est l'adaptation de la nouvelle « Uncle Wiggily in Connecticut », la seule autorisée par l'auteur. En 1995, l'Iranien Dariush Mehrjui réalise *Pari*, une adaptation non-autorisée de « Franny ».

160 L'orthographe a son importance : pour Anne-Claire Gignoux, la « réécriture » est d'ordre intertextuel (lorsqu'un texte est revisité par un autre auteur) quand la « réécriture » est génétique (lorsqu'un auteur réécrit son propre texte, le modifie).

## b. *Less Than Zero* : une réécriture moderne de *The Catcher in the Rye*

Bien que *Less Than Zero* soit une œuvre littéraire à part entière qui ne nécessite nullement d'avoir connaissance de *The Catcher in the Rye* pour être appréciée, de nombreux indices laissent penser que, pour son premier roman, Ellis a choisi de revisiter à sa manière le classique de Salinger<sup>161</sup>. La réception des deux œuvres fut d'ailleurs assez similaire, une partie des critiques considérant le jeune auteur californien comme la voix de toute une génération, quand d'autres furent choqués par le contenu du roman (Baelo-Allué 45). Outre le fait qu'il s'agit de deux *coming-of-age novels*, *Catcher* et *Less Than Zero* traitent de thèmes identiques, bien que de manières très différentes, et certaines scènes d'Ellis font directement écho à des scènes de Salinger. Le ton du roman de 1985 est en revanche beaucoup plus pessimiste, et le personnage de Clay, à dessein bien moins attachant que Holden, semble se construire « entre rupture et imitation »<sup>162</sup> par rapport à son prédécesseur<sup>163</sup>.

Si l'on considère dans un premier temps le cadre diégétique, on note un déplacement spatial et temporel de l'intrigue par rapport à *Catcher*, de New York à Los Angeles, des années 1940 aux années 1980. Ce déplacement spatio-temporel de la diégèse, que Genette nomme *transdiégétisation* (*Palimpsestes* 420), est un phénomène inévitable pour un écrivain qui, comme Ellis, souhaite écrire avant tout sur le monde qui l'entoure. S'inspirant de sa propre expérience pour son roman, il a aussi pour but de rendre cette expérience intelligible pour ses contemporains. Ainsi, « le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) *proximisante* : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public. » (Genette, *Palimpsestes* 431) Naturellement cette transposition n'est pas sans impact sur l'intrigue, le traitement des thèmes abordés ou encore le style adopté. Cependant, en dépit de ces changements, on remarque que le récit se déroule à la même époque de l'année que celui de *Catcher*, autour de Noël et sur une période très courte (trois jours de fugue pour Holden, un mois de vacances pour Clay) qui constitue pour le narrateur une sorte de

161 Les éditeurs de l'époque utilisèrent du reste cet argument marketing en annonçant sur la quatrième de couverture qu'il s'agissait du « *Catcher in the Rye* de la décennie » (Baelo-Allué 43).

162 Expression empruntée à Ronan Ludot-Vlasak qui l'emploie pour qualifier la jeune scène littéraire américaine face à l'héritage de Shakespeare (Ludot-Vlasak 12).

163 Comme certains membres de la famille Glass, ou Holden lui-même, Clay apparaît à nouveau sous la plume d'Ellis dans deux autres romans : brièvement dans *The Rules of Attraction* (1987), puis dans *Imperial Bedrooms* (2010), la suite de *Less Than Zero*. À la sortie de *Imperial Bedrooms*, la critique du *San Francisco Chronicle* Janelle Brown lui adressa d'ailleurs le même type de reproches que ceux prononcés à l'encontre de Salinger un demi-siècle plus tôt : « Ellis is either so deeply enmeshed in his own creepy little insular worlds that he can't write his way out of it, or else he is such a genius that he's created an entire parallel universe that folds and unfolds on itself like some kind of Escher print. » (cité dans Baelo-Allué 190)

parenthèse, un espace-temps hors de son quotidien. Clay, âgé de deux ans de plus que Holden, est en proie à une morosité et des questionnements similaires à ceux du jeune New-yorkais. Tous deux emploient la première personne pour raconter leur histoire et s'expriment dans un style très oral, ponctué de locutions propres à leur âge. Pourtant, les deux personnages réagissent fort différemment aux événements qui surviennent dans leur vie, et cela se traduit très nettement dans leur narration. Tout au long du roman, Clay emploie un ton détaché et reste imperturbable en toutes circonstances, clamant son indifférence face aux situations les plus sordides. Ce type de narration, qui souligne la passivité du jeune homme et une forme de détachement par rapport à sa propre vie, contraste fort avec celui de Holden, pour qui la mise en mots de son expérience apparaît presque comme une nécessité. Contrairement à lui, le narrateur d'Ellis ne feint pas sa désinvolture, celle-ci est bien réelle et le signe d'un changement d'attitude radical. Son style se caractérise par un certain dépouillement, ainsi qu'une relative absence d'organisation de la pensée, qui semble livrée telle quelle, comme le suggère l'accumulation de propositions simples reliées par la conjonction *and* (la plus neutre possible). L'exemple suivant illustre bien cette tendance :

She stops at my house and the gate's open and I get out of the car, surprised to feel how dry and hot it is. I stand there for a pretty long time and Blair, after helping me lift the suitcases out of the trunk, grins at me and asks, 'What's wrong?'' and I say, 'Nothing,' and Blair says, 'You look pale,' and I shrug and we say goodbye and she gets into her car and drives away. (Ellis, *Less Than Zero* 2)

L'une des conséquences de ce style dépouillé et de la réticence de Clay à s'investir tant dans sa vie que dans sa narration est de compliquer considérablement toute possibilité d'attachement ou d'identification pour le lecteur, à tel point que l'on a le sentiment qu'Ellis souhaitait faire de son narrateur un personnage aussi terne que Holden était mémorable<sup>164</sup>. Alors que le lecteur de *Catcher* a le sentiment de se reconnaître dans son narrateur, ou à tout le moins d'être autorisé à accéder à son intimité, aucune relation ne semble possible avec le personnage de Clay qui n'offre pas de prise pour percer ce qui – on l'espère mais ne peut l'affirmer avec certitude – n'est néanmoins qu'une carapace. On peut s'interroger ici sur la démarche d'Ellis vis-à-vis du classique de Salinger. La froideur de son narrateur est-elle destinée à railler l'ingénuité et l'idéalisme de Holden, comme pour sommer le lecteur de grandir et de se défaire de tout sentimentalisme stérile ? Ou bien l'écrivain cherche-t-il simplement à émettre un jugement sur l'évolution de la société américaine entre les années 1950 et 1980, où les difficultés de communication n'auraient fait que s'amplifier jusqu'à aboutir à une jeunesse à l'image de Clay, incapable de s'attacher ou de tisser des relations profondes et sincères ? Une chose est sûre,

164 Son nom lui-même, *Clay*, traduit sa malléabilité.

l'impossibilité de communiquer ou d'entrer en communion avec ses semblables est l'un des thèmes principaux de *Less Than Zero*, annoncé dès l'ouverture du premier chapitre : « **People are afraid to merge** on freeways in Los Angeles. This is the first thing I hear when I come back to the city. » (1)<sup>165</sup> Ellis dresse le portrait d'une jeunesse dorée composée d'enfants de producteurs et de réalisateurs hollywoodiens, les nouveaux *phonies* dont la vacuité se reflète dans la succession de fêtes superficielles et de relations sexuelles insignifiantes et la consommation répétée de drogues récréatives : une jeunesse qui n'est pas sans rappeler celle représentée dans les premières nouvelles de Salinger, remise au goût du jour pour l'occasion. Au milieu de ses amis, Clay s'ennuie, constamment habité par l'envie d'être ailleurs, mais incapable de savoir où et en compagnie de qui. De retour pour les vacances, il ne se reconnaît plus dans ces gens qui sont décrits de façon répétée comme jeunes, blonds et bronzés, quand sa propre pâleur lui est signalée par tous ceux qu'il rencontre. Comme dans *Catcher*, le lien est aussi sectionné entre parents et enfants : tous les parents sont absents (la mère de Clay ne vient pas le chercher à l'aéroport) ou irresponsables (le père de Blair a quitté sa femme pour un très jeune homme ; sa mère est alcoolique). Les rares dialogues entre Clay et sa mère attestent l'absence d'intimité ou de complicité dans leur relation, ainsi que le montre l'extrait suivant :

I don't say anything.

'You look unhappy,' she says real suddenly.

'I'm not,' I tell her.

'You look unhappy,' she says, more quietly this time. She touches her hair, bleached, blondish, again.

'You do too,' I say, hoping that she won't say anything else.

She doesn't say anything else, until she's finished her third glass of wine and poured her fourth.

'How was the party?'

'Okay.' (Ellis, *Less Than Zero* 11)

Comme cela se produit souvent chez Salinger aussi, le non-dit résonne davantage aux oreilles du lecteur que les quelques paroles échangées, qui dans la suite de la discussion se reportent de fait sur des détails futiles de la fête évoquée, soulignant la volonté des personnages de se

165 Le choix des éditions Picador de mettre les premiers mots de chaque chapitre en caractères gras, comme représenté ici, souligne le double-sens inclus dans la phrase, confirmé explicitement à la page suivante : « All it comes down to is that I'm a boy coming home for a month and meeting someone whom I haven't seen for four months and people are afraid to merge. » (2)

limiter à une conversation de surface. En 1951 déjà, Holden ne parvenait pas à établir de communication authentique avec ses contemporains et se réfugiait derrière le mensonge pour masquer son échec. Mais en dépit de ses difficultés, le jeune homme faisait preuve d'une réelle envie de tisser des relations sincères et profondes avec ceux qui l'entouraient, tandis que Clay semble avoir intégré le conseil final de son prédécesseur : « Don't ever tell anybody anything. If you do, you start missing everybody. » (*Catcher* 277) Que ce soit en tant que personnage ou narrateur, il refuse de s'impliquer émotionnellement. Cela se matérialise par exemple dans sa relation avec sa petite amie, Blair, qui n'est pas sans rappeler celle de Holden avec Jane Gallagher. Clay sait qu'il a envie de passer du temps avec la jeune fille mais repousse ce moment par peur de tout gâcher, jusqu'à la perdre pour de bon en la laissant progressivement s'éloigner. Lors de leur dernier rendez-vous avant son départ, Blair soumet Clay au même type d'interrogatoire que Phoebe dans *Catcher* :

'It's hard to feel sorry for someone who doesn't care.'

'Yeah?' I ask.

'What do you care about? What makes you happy?'

'Nothing. Nothing makes me happy. I like nothing,' I tell her.

'Did you ever care about me, Clay?'

I don't say anything, look back at the menu.

'Did you ever care about me?' she asks again.

'I don't want to care. If I care about things, it'll just be worse, it'll just be another thing to worry about. It's less painful if I don't care.' (Ellis, *Less Than Zero* 192)

Clay verbalise ses sentiments de manière bien plus explicite que Holden et sans doute réussit-il là où ce dernier a échoué : quand le narrateur de Salinger ne peut s'empêcher de compatir avec ses semblables, celui de Ellis est parvenu à se construire une carapace si solide que personne ne peut l'atteindre. La solitude et la difficulté à créer des relations authentiques avec son prochain sont au cœur des deux romans, mais Ellis traite le sujet de manière infiniment plus pessimiste et cynique que Salinger, en niant au lecteur toute possibilité d'espoir.

L'autre thème central des deux œuvres est celui de la transition, de l'adieu à l'enfance et du passage à l'âge adulte. Là encore, les écrivains adoptent des approches différentes, mais certaines scènes du roman d'Ellis peuvent se lire en miroir d'autres dans *Catcher*. Par exemple, la crainte du changement s'exprime chez Holden par une peur de disparaître

complètement (autrement dit : de ne plus se reconnaître dans sa nouvelle identité), notamment au chapitre 25 lorsqu'il remonte la Cinquième Avenue :

Anyway, I kept walking and walking up Fifth Avenue, without any tie on or anything. Then all of a sudden, something very spooky started happening. Every time I came to the end of a block and stepped off the goddam curb, I had this feeling that I'd never get to the other side of the street. I thought I'd just go down, down, down, and nobody'd ever see me again. Boy, did it scare me. You can't imagine. I started sweating like a bastard – my whole shirt and underwear and everything. Then I started doing something else. Every time I'd get to the end of a block I'd make believe I was talking to my brother Allie. I'd say to him, "Allie, don't let me disappear. Allie, don't let me disappear. Allie, don't let me disappear. Please, Allie." And then when I'd reach the other side of the street without disappearing, I'd thank him. (*Catcher* 256-257)

On retrouve chez Clay la même crainte, symbolisée par le sentiment d'angoisse qui l'assaille devant une publicité lui proposant de « disparaître ici » :

I come to a red light, tempted to go through it, then stop once I see a billboard that I don't remember seeing and I look up at it. All it says is 'Disappear Here' and even though it's probably an ad for some resort, it still freaks me out a little and I step on the gas really hard and the car screeches as I leave the light. (Ellis, *Less Than Zero* 30)

Le rapport qu'entretient Clay avec l'enfance est en revanche plus ambigu que pour Holden, qui aimerait tout simplement ne jamais la quitter. Dans un passage décisif du roman, le personnage d'Ellis retourne voir son ancienne école primaire, faisant écho à une autre scène de *Catcher*. Assis sur un banc, il confesse trouver du réconfort dans la présence d'enfants qui représentent l'innocence et la simplicité des relations : « Some mothers pick their children up from school and the children catch sight of them and run across the yard and into their arms and the sight of the children running across the asphalt makes me feel peaceful; it makes me not want to get up off the bench. » (*Less Than Zero* 152-153) Mais ce temps est pour lui définitivement révolu, comme le lui confirme sa visite de l'école. Dans le roman de Salinger, l'école du narrateur n'a pas changé depuis qu'il l'a quittée : « I knew where her school was, naturally, because I went there myself when I was a kid. When I got there, it felt funny. I wasn't sure I'd remember what it was like inside, but I did. It was exactly the same as it was when I went there. » (*Catcher* 259) Ce sentiment de stabilité, de permanence, rassure Holden et lui permet de se réfugier quelques instants dans une bulle de nostalgie, de savourer l'illusion que le temps s'est arrêté à cette période heureuse de sa vie. Mais les choses sont différentes pour Clay qui découvre que son école ne ressemble plus à celle qu'il a connue :

I find myself standing at the gates of my elementary school. I don't remember the grass and the flowers, bougainvillea I think, being there when I attended; and the asphalt that was near the administration



building has been replaced by trees and the dead trees that used to hang limply over the fence near the security booth are not dead anymore; the entire parking lot has been repaved smoothly with new, black asphalt. I also don't remember a big yellow sign that reads: 'Warning. Keep Out. Guard Dogs On Duty' which hangs from the entrance gate, which is visible from my car, parked in the street outside the school. (*Less Than Zero* 151-152)

Avec l'école qu'il connaissait, ce sont ses souvenirs qui commencent à disparaître, au point qu'il a oublié l'existence de certains jeux de son enfance : « Two boys are playing handball outside. A game I forgot existed. » (153) La visite de l'école constitue un tournant dans le roman car elle se conclut par l'adieu définitif de Clay à l'enfance : « I walk away from the school without looking back and get into my car and drive away. » (153) On observe là une des différences fondamentales entre les narrateurs des deux romans : alors que Holden est profondément attaché au passé et refuse de vivre dans le présent, Clay cherche à oublier ce passé, sans pour autant se projeter dans un quelconque futur. La narration de *Less Than Zero* s'effectue presque exclusivement au présent, un temps qui reflète l'attitude de personnages qui vivent uniquement dans l'instant. Sans doute ont-ils d'ailleurs déjà perdu toute forme d'innocence : ils s'amuse d'un cadavre trouvé dans une ruelle, regardent des *snuff movies* pour se distraire et finissent par violer une adolescente inconsciente. On est loin de la candeur et de la pudeur d'un Holden Caulfield, incapable de concrétiser un rapport sexuel par peur de faire du mal à sa partenaire.

La comparaison des deux romans et de leurs personnages permet d'observer l'évolution de la société américaine entre la fin des années 1940 et le début des années 1980 et le constat est des plus pessimistes. Clay évolue dans une famille dysfonctionnelle, aussi incapable de lui apporter du réconfort ou de la stabilité que son groupe d'amis au comportement malsain. La passivité et le détachement du narrateur sont les signes d'une société d'où la communication et l'empathie ont été définitivement exclues. La lecture de *Less Than Zero* nous invite donc à porter un regard nouveau sur *Catcher*, à relativiser l'expérience de Holden, qui semble bien dérisoire comparée à celle de Clay. D'une certaine façon, en apportant une perspective différente sur des questions similaires, la réécriture opérée par Ellis modifie notre vision de l'œuvre de Salinger et de son personnage, en même temps que notre perception du narrateur de *Less Than Zero* est influencée par notre familiarité avec Holden. Le propre de la réécriture est de proposer au lecteur de nouvelles pistes de lecture reposant sur un mouvement de va-et-vient entre l'hypotexte et l'hypertexte, l'un et l'autre s'éclairant mutuellement sous un jour nouveau. Cette démarche est également celle de Bernard-Marie Koltès dans sa pièce *Salinger*.

### c. *Sallinger* : une relecture de la saga Glass

Dans *Sallinger*, Bernard-Marie Koltès ne récrit pas une œuvre, mais *des* œuvres de Salinger, dans lesquelles il pioche la matière nécessaire à sa réinterprétation de l'histoire de Seymour Glass et de sa famille. La pièce offre un point de vue tout à fait différent sur ces personnages et la dynamique de leurs relations, se rapprochant du projet de romans tels que *Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys, préquelle au classique de Charlotte Brontë *Jane Eyre*, ou *Meursault, contre-enquête* (2013) de Kamel Daoud, qui propose un éclairage nouveau sur l'histoire de *L'étranger* d'Albert Camus<sup>166</sup>. Koltès ne cherche cependant pas à rester absolument fidèle au texte de l'écrivain américain (l'ajout d'un « l » dans le titre dénote sa volonté de se réapproprier l'œuvre) et les données factuelles (cadre diégétique, nombre d'enfants, noms et âges des personnages), considérées comme superflues, sont balayées d'un revers de la main pour se concentrer sur l'essentiel. Dans son avant-propos, le dramaturge refuse le terme d'adaptation :

Une « adaptation » de la longue histoire de famille que raconte Salinger, c'est un projet absurde. Tenter de porter sur scène ce drôle d'air qui fait de cette histoire quelque chose de profondément poétique, c'est un beau sujet de spectacle, c'est comme si, en réalité, l'œuvre de Salinger était un morceau de littérature dont parle un comédien. (Koltès 8)

On le voit et on le sent à la lecture de la pièce, c'est le ressenti qui prime ici, l'intuition, comme dans les textes de Salinger. Dans *Sallinger*, on ressent nettement l'atmosphère de la saga Glass sans pouvoir toujours mettre le doigt sur ce qui permet d'établir un rapprochement, car c'est bel et bien l'essence du texte et des personnages, « ce drôle d'air qui fait de cette histoire quelque chose de profondément poétique », que Koltès a cherché à saisir et à réintroduire dans son propre travail. Tout comme Ellis, dans un mouvement de translation proximisante (pour reprendre la terminologie de Genette), il a transposé la diégèse à son époque, dans les années 1970 en pleine guerre du Vietnam, conservant tout de même l'Amérique pour cadre, et plus spécifiquement New York. Bien que passablement métamorphosés, les personnages de Salinger sont reconnaissables au premier regard, semblables et différents à la fois dès leur présentation :

#### PERSONNAGES

LE ROUQUIN : *Entre le jeune homme, l'adolescent et l'enfant, selon le moment et le lieu. Grossier, très beau et très insupportable. Mort de la veille.*

166 Avec la différence notable que Koltès a choisi de ne pas conserver les noms des personnages.

AL : *Le père. Un chapeau, un sourire, et un verre de whisky à portée de main.*

MA : *La mère. Regard dramatique et grand tablier.*

CAROLE : *Veuve du Rouquin. Beaucoup de rouge à lèvres.*

LESLIE : *Frère du Rouquin, fils d'Al et de Ma. Comédien. En âge d'être appelé.*

ANNA : *Sœur du Rouquin et de Leslie. Au bord de la crise de nerfs.*

JUNE : *Confidente de Carole.*

HENRY : *Confident de Leslie. (10)*

À travers ces descriptions pourtant on ne peut plus succinctes, on reconnaît sans hésiter les personnages de Salinger. Le Rouquin est le pendant de Seymour, dont la mort n'a pas encore été digérée par sa famille, et qui oscille entre différents âges. On remarque au passage que, comme dans la saga Glass, la chronologie est ici inversée, allant du jeune homme à l'enfant et non l'inverse. La pièce se termine d'ailleurs sur un *flashback* retraçant le suicide du Rouquin. La description du père, Al, dénote son caractère énigmatique et son détachement par rapport au drame qui se déroule sous ses yeux, à l'image de Les dans les nouvelles originales, qui flotte au-dessus de la famille comme une ombre bienveillante mais n'en reste pas moins désemparé et peu conscient des enjeux qui se jouent. Ma est bien le reflet de Bessie, la mère par excellence, qui s'inquiète pour ses enfants et prend soin de sa famille (le tablier suggérant qu'elle est celle qui nourrit tout le monde). Comme Muriel, Carole est définie avant tout par sa coquetterie et sa superficialité, qui ne manqueront pas d'être soulignées de nouveau par la suite. Leslie est lui caractérisé par sa profession, ce qui est également le cas de Zooey dans la nouvelle éponyme, et Anna correspond exactement à l'image que l'on retient de Franny dans *Franny & Zooey*, celle d'une jeune fille au bord de la rupture. Dans *Sallinger*, la famille se réduit à trois enfants, contre sept chez les Glass. On peut imaginer qu'il aurait été compliqué de développer l'ensemble des personnages le temps d'une représentation, ou que Koltès souhaitait ne s'intéresser qu'à ceux pour lesquels il disposait d'assez de matière (Boo Boo, Walt et Waker sont finalement très peu développés dans la saga). Il est cependant légitime de s'interroger sur l'absence de Buddy, pourtant essentiel dans les nouvelles. Sans doute son évincement était-il une manière de signaler le changement radical de perspective, puisqu'en tant qu'auteur des chroniques de sa propre famille, il incarne la partialité et l'aveuglement que l'on reproche souvent aux Glass ; or, le parti pris de Koltès était justement de porter un éclairage nouveau sur ce petit noyau de protagonistes. Dans la suite de la pièce, les

personnages se voient souvent attribuer des gestes ou des détails qui rappellent ceux des créatures de Salinger : Carole croisant les jambes et s'allumant une cigarette (Koltès 13, 49) évoque Muriel dans « Bananafish » ; Ma ne cesse de fumer, à l'image de Bessie dans « Zooey ». Quant à Al, il rappelle à bien des égards le petit homme au cigare de « Raise High » dans la mesure où, dans la majeure partie de la pièce, son rôle se limite à un spectacle de pantomime au caractère délicieusement comique. Ses gestes excessifs sont destinés à remédier à son invisibilité :

*Ayant pris pied – assis, bien droit au bord du fauteuil –, Al cherche de tous côtés, avec un sourire disponible, à capter un regard. Il salue un lampadaire, tend son verre à la commode, marmonne un vœu, cligne de l'œil dans le vague, et sirote, sans cesser de sourire et sans quitter son chapeau. (Koltès 23)*

Ses efforts restent néanmoins vains : « Avec un grand sourire, Al s'approche, un verre et une bouteille à la main, fait de grands gestes de propositions à Carole. Mais Carole ne voit rien. » (Koltès 46) Dans « Raise High », le grand-oncle de Muriel est caractérisé par le même excès voué à compenser son mutisme : « he pantomimed to us both the very highest salutations and greetings, and I found myself grinning and nodding immoderately in return. » (« Raise High » 62)

Outre les personnages, lecteurs et spectateurs peuvent reconnaître dans *Sallinger* des scènes directement issues de l'œuvre de l'écrivain américain. Anna mentionne par exemple l'ami imaginaire qu'elle avait petite, et comment elle se couchait au bord du lit pour lui laisser de la place (86-87), à l'instar de Ramona dans « Uncle Wiggily ». Plus loin, elle observe par la fenêtre une scène similaire à celle que Zooey contemple de la sienne dans « Zooey » :

*Il y a une petite fille, tout en bas, qui joue avec un chien. Le chien tourne tout autour ; voilà qu'elle s'est cachée derrière un réverbère. [...] J'aimerais être une petite fille cachée derrière un réverbère. [...] Le chien l'a découverte, il saute, il saute, s'agrippe à sa petite robe, elle s'enfuit en riant. Comme il court. (Koltès 90)*

On trouve également des références à *Catcher*, comme lorsqu'Anna commente : « Je vois un petit garçon, sur le rebord du trottoir, les cheveux tout bouclés. Il marche en équilibre, tout à fait à l'extrême bord. Ses lèvres bougent. Il chante. Je peux lire ce qu'il chante, sur ses lèvres (*déchiffrant* :) 'If a body catch a body coming through the rye'. » (Koltès 29) Ce petit garçon, c'est aussi le Rouquin, éternellement entre deux âges, qui marche en équilibre sur le bord de son cercueil (62). À plusieurs reprises, ce double de Seymour est en outre associé à Allie, génie mort et idéalisé qui se singularise lui aussi par ses cheveux roux. Dans *Sallinger*, June reprend à son compte une théorie énoncée par Holden (*Catcher* 50) : « Les rouquins ont toujours des colères, et tapent facilement. » (Koltès 115) Plus tôt, c'est encore elle qui dans le

cimetière formule une des angoisses du jeune homme vis-à-vis de son frère disparu : « Il va pleuvoir, c'est tout ce qu'il y a à dire. Et veux-tu que je te dise ? Il va pleuvoir partout, et pas seulement sur nous : ça coule entre les pierres, ça traverse la terre, ça pleut sur les cercueils tout autant que sur nous, et je ne voudrais pas voir ça, comment ça pleut en dessous. » (17) Leslie, lui, brise un à un tous les carreaux des fenêtres de son appartement, comme Holden casse toutes les vitres du garage après la mort de son frère (Koltès 93).

Les personnages de Koltès sont globalement confrontés aux mêmes difficultés que ceux de Salinger dans un monde dont l'absurdité évoque parfois celle des pièces de Beckett (Al avalé par son fauteuil fait d'ailleurs songer à Nagg et Nell, disparaissant sous les couvercles de leurs poubelles dans *Endgame*). Leur plus grande souffrance vient de ce besoin inassouvi de rapports humains profonds, de cette quête de communication qui n'aboutit pas. Elle s'incarne particulièrement dans Leslie, le frère du Rouquin, qui ne supporte plus cette solitude devenue universelle :

LESLIE (*s'arrêtant brusquement de marcher*). – Parfois, il me vient l'envie d'aboyer, de sortir mon flingue et de tirer là-dedans, il me vient l'envie bizarre de casser les vitres, de sauter par la fenêtre, et de courir dehors jusqu'à ce qu'il se trouve quelqu'un sur mon chemin, quelqu'un que je prendrais par le bras, que je secouerais un peu pour lui faire perdre son air ahuri ; quelqu'un que je m'approprierais pour toute la soirée ; quelqu'un à toucher (*il palpe*), à sentir (*il renifle*) ; quelqu'un à qui dire : « Ne craignez rien, laissez-vous faire ; vous avez en face de vous un être qui veut seulement entendre une autre respiration, écouter un autre cœur qui bat ; j'ai cassé toutes les vitres et sauté par la fenêtre pour pouvoir toucher un autre être ; c'est un désir qui me prend certains soirs comme ce soir. Vous n'avez en face de vous qu'un esprit trop profond pour rester seul et enfermé. » (Koltès 24)

Malgré un comportement particulièrement méprisant à l'égard de Henry, son « confident », Leslie prétend faire preuve d'un amour universel et sans discrimination, embrassant les recommandations de Seymour Glass et son image de la « Fat Lady » dans une attitude analogue à celle de Holden qui, à la fin du roman, ne peut s'empêcher de regretter des personnes aussi antipathiques que Stradlater ou Maurice : « Les pires, tu veux le savoir, les pires, je leur serrerais la main. Donne-moi un exemple de quelqu'un à qui je ne serrerais pas la main. Eh bien, je les aimerais encore, les pires que tu pourras trouver. » (Koltès 32) Mais peu importe la bonne volonté de Leslie, *Sallinger* met en scène l'échec de la communication entre les hommes et, tout au long de la pièce, les conversations ressemblent plus à des monologues croisés qu'à des dialogues ou, pour reprendre une formule de Jean-Pierre Sarrazac, à « un dialogue de monologues » (cité dans *La Bardonnie* n. pag.). Ces carences humaines et affectives ont pour conséquence un débordement d'émotions trop longtemps retenues, et qui finissent par s'exprimer dans la violence. Cette violence est d'abord individuelle et s'observe

dans les attitudes et les paroles des personnages dont les échanges sont marqués par la colère et l'agressivité (la violence est souvent aussi auto-infligée : Leslie se blesse en cassant les vitres, le Rouquin et Henry se suicident). Les relations détériorées entre individus aboutissent enfin à une forme de violence à plus grande échelle : la guerre. Henry déclare ainsi : « Le premier Amerloque venu déclare la guerre à l'autre premier venu, rien que s'il se sent un peu plus fort que lui, ou que l'autre a des boutons dans la gueule, ou je ne sais quoi encore. » (Koltès 79) Les conflits armés ont un rôle de première importance dans la pièce : Al a combattu pendant la Seconde guerre mondiale, le Rouquin en Corée, et Leslie et Henry s'apprêtent à partir au Vietnam. Koltès reprend là un thème cher à Salinger, mais le traite de manière nettement plus cynique (parce que plus détaché de la question, sans doute). À l'acte VII, Al entreprend un long monologue à destination du public, et ses mots ont d'autant plus d'impact que sa parole est rare dans la pièce. Après avoir décrit l'horreur du combat, il conclut finalement qu'après tout, au vu de la situation du pays et des ravages de la solitude, peut-être est-il toujours préférable de repartir à la guerre : « Que voulez-vous : il était temps, et j'ose dire que c'est tant mieux. Tout va si mal, ici, tout est si divisé ; nos enfants vont si mal – vous savez de quoi je parle – qu'il était vraiment temps que la guerre se déclare. » (Koltès 72) Ainsi, comme Ellis dans *Less Than Zero*, c'est avec plus de pessimisme et de cynisme que Koltès reprend les grands thèmes de Salinger, comme pour indiquer qu'entre temps la situation n'a fait que s'aggraver.

À notre sens, l'intérêt de *Salinger* ne tient cependant pas à la reconnaissance de personnages ou de thématiques chères à J. D. Salinger. L'important n'est pas ce qui ressemble, mais bien ce qui diffère, car un changement de perspective offre une possibilité de relecture du texte original. Or le projet de Koltès semble avant tout d'être de donner une voix aux grands oubliés de la saga Glass. La pièce s'ouvre ainsi sur un discours à portée métatextuelle dans lequel Carole exprime son désir de devenir un personnage de fiction :

CAROLE – Tu sais mon rêve, maintenant, l'idée que j'aurais ? que j'aimerais être écrite – enfin, tu vois : qu'un écrivain s'occupe de moi, un écrivain que j'aurais rencontré et qui s'intéresse à mon cas, qu'il écrive un roman, ou peut-être pas tant : un genre de nouvelle, ou de feuilleton pour les journaux ; que je sois publiée, tu vois. Maintenant, c'est la chose qui me plairait tout à fait. (Koltès 13-14)

Avec Carole, Koltès s'empare du personnage secondaire et très largement muselé de Muriel pour la mettre enfin sous les projecteurs et lui donner l'importance qu'elle mérite. Dans la saga Glass, le lecteur n'est autorisé à l'entendre que brièvement dans « Bananafish » ; par la suite elle ne sera perçue qu'à travers le regard de Buddy et de sa famille, extrêmement sévères à son égard. Elle apparaît alors comme une personne superficielle et peu intelligente, dont on se

demande comment elle a pu épouser quelqu'un comme Seymour. Mais dans la pièce, Koltès imagine la rancœur et la colère qu'elle a pu entretenir vis-à-vis de sa belle-famille, « cette bande de couillons intellectuels, ces gens pas comme les autres, cette famille de tordus qui se croit si futée, qui se croit pas comme les autres, qui se croit tous les droits. » (18) Le dramaturge redonne à Carole / Muriel sa légitimité, rappelant qu'elle est la seule à avoir connu le défunt intimement, à avoir eu accès à une facette de sa personnalité dont sa famille ignore tout :

CAROLE – Maintenant, ils se gardent les restes, ils examinent ses mots et le moindre de ses gestes, à l'abri des rideaux, dans les salons, là-bas ; et ils disent entre eux : comme il était à part, et précieux, et génial, notre Rouquin à nous. (*Temps*) Mais que je ferme seulement les yeux, June : je sens le poids de sa jambe sur moi, et sa main endormie, dans le lit, la nuit. (*Temps*) Moi, c'est à tous que je parle, que je veux parler, que je veux raconter. Demandez-moi qui il était, pourquoi il s'est tué. Je meurs d'envie de vous le dire, je meurs d'envie que vous me posiez toutes les questions possibles. [...] Pourtant, je meurs d'envie de tout raconter avant que les autres n'aient brouillé chaque piste. Car c'est moi qui en sais davantage ; et, s'ils tirent les rideaux, aujourd'hui, s'ils s'enferment entre eux, s'ils verrouillent devant moi la porte de leurs salons, là-bas, pourtant, c'est moi qui étais à côté de lui, et qui le suis encore, et qui le resterai. (Koltès 19-20)

Le personnage de Henry, décrit par Leslie comme « le plus insignifiant copain de tout [son] répertoire téléphonique » (26), et qui par son apparence répugnante rappelle Ackley, le camarade de Holden dans *Catcher*, participe aussi de cette réflexion sur la domination des personnages principaux et la difficulté pour les personnages secondaires de se faire entendre :

Méfiez-vous des gens qui font semblant de s'intéresser à vous ; méfiez-vous des gens qui vous appellent au téléphone quand ils ont le spleen ; méfiez-vous des regards émus et souriants ; méfiez-vous du copain qui vous prête ses gants. Ces types-là vous collent l'emploi de personnage secondaire, pour mieux se voir et se faire voir, et après qu'ils vous l'ont collé, essayez toujours de vous en défaire. (Koltès 37-38)

Dans *Sallinger*, les personnages secondaires se rebellent et s'octroient le droit de s'exprimer. Chacun des protagonistes se voit donner la parole et il devient impossible de déterminer lequel a le plus d'importance. À la lecture de la pièce, Carole et le Rouquin apparaissent comme les principaux acteurs de ce drame, mais face à la mise en scène de Catherine Marnas pour le Théâtre National de Strasbourg<sup>167</sup>, le sentiment qui domine est que la pièce tourne autour de Leslie, chez qui on constate une évolution sensible, accompagnée d'une transformation physique marquant son entrée dans l'âge adulte. La pièce reflète une volonté de décentrer l'intrigue qui existait déjà chez Salinger<sup>168</sup> mais est exacerbée par Koltès. Le

167 Représentation filmée le 29/11/2012 au Théâtre National de Strasbourg.

168 On se reportera notamment au Chapitre 4, B/.

médium théâtral facilite par ailleurs le décentrement, les personnages pouvant se succéder sur scène pour déclamer leurs monologues. La mise en scène et l'éclairage tels qu'ils sont proposés dans le script signalent ce décentrement et rappellent l'aspect fragmentaire de la saga Glass autant qu'ils soulignent l'isolement des protagonistes : « *Le grand salon, aux rideaux tirés, est éclairé par petites zones bien délimitées – un fauteuil de cuir avec un lampadaire, une commode avec une lampe colorée, la fenêtre avec une applique –, tout le reste étant dans la pénombre.* » (Koltès 21) Si dans son œuvre Salinger s'emploie lui aussi à multiplier les points de vue pour cerner le caractère de Seymour, seuls les membres de la famille Glass ont voix au chapitre. La valorisation de la parole des personnages mineurs rend flagrantes les failles de ce petit clan, plus discrètes dans les textes originaux. En tête des reproches énoncés par Carole se trouve la propension qu'a la famille du Rouquin à se renfermer sur elle-même, une accusation formulée maintes fois par les critiques de Salinger<sup>169</sup> :

CAROLE. – Je ne dis pas que vous ne l'aimiez pas, non ; ce n'est pas du tout cela : vous avez votre manière à vous, votre air bien à vous, qui marche bien ici, et vous vous comprenez. Mais à part cela, en dehors d'ici, n'est-ce pas ? On peut s'entendre ici, entre soi, tranquillement, mais dehors ? J'aurais, moi, plutôt pitié de quelqu'un qui n'est aimé que chez lui. (Koltès 52)

Cette tendance à l'entre-soi se traduit dans la pièce par une atmosphère confinée lors des scènes qui se déroulent dans l'appartement familial. Seule Anna cherche parfois à regarder ce qui se cache derrière le rideau, dans le monde de dehors, mais sans que cela aboutisse à une ouverture sur l'extérieur : « *Debout, près de la fenêtre, Anna se tient immobile. Parfois, pourtant, elle soulève légèrement le rideau, regarde un temps dehors, perplexe ; puis hausse les épaules et laisse retomber le rideau.* » (Koltès 22) La mise en scène de Catherine Marnas pousse le repli de la famille encore un peu plus loin en conférant à la relation entre Leslie et Anna un caractère presque incestueux, les acteurs n'ayant de cesse de se tourner autour et de se toucher. Carole, extérieure à ce microcosme, diffère de la famille du Rouquin parce qu'elle fait primer l'instinct sur l'intellect, le cœur et les tripes sur le cerveau. La supériorité intellectuelle des autres personnages apparaît alors non comme une qualité, mais comme un handicap qui les exclut du monde et en fait des êtres aussi condescendants qu'inadaptés<sup>170</sup>. Anna, aussi dérangée soit-elle, perçoit également le problème : « Accroche-toi bien, Leslie : les larmes qu'on verse sur toi sont sèches, ce sont des larmes de l'esprit, abstraites, métaphoriques. D'ailleurs, tout ici n'est-il pas abstrait, métaphorique, spirituel ? Où donc y a-t-

169 Voir Chapitre 1, B/3.

170 On verra aux Chapitres 3, B/2 et 6, B/2 que la pièce de Koltès traduit en réalité le message prôné par Salinger avec la saga Glass, Seymour concluant au terme de sa quête spirituelle à la supériorité de l'instinct sur l'intellect.



il encore des cœurs qui battent, du sang qui coule ? » (86) La prise de conscience intervient aussi pour le Rouquin à la fin de la pièce :

Je ne connais rien de pire que ces gens dont les préoccupations prétendent sortir de l'ordinaire. Ma famille, c'est quand ils se taisaient qu'ils disaient les choses les plus intelligentes, vous n'avez pas remarqué ? Mais, hélas, ils se taisent rarement, et je ne connais rien de pire que leur langage... Oui, désormais, je déteste tout ce qui n'est pas les préoccupations ordinaires, et, mille fois, je préfère par-dessus tout rejoindre Carole dans notre lit, quoique vous riiez, là-bas, et quoi que vous laissiez entendre.  
(*Silence.*) (122)

Cette conclusion invite à dépasser le parti pris de Buddy Glass et de sa famille et à accepter d'entendre la voix de Seymour, qui admire chez Muriel sa simplicité et son ignorance. La pièce de Koltès incite en outre à reconsidérer le personnage de Seymour. La perception qu'en ont sa famille et le lecteur est d'abord symbolisée par le tombeau du Rouquin au premier acte : « *La lune se découvre d'un coup. Au milieu est le tombeau, comme une demeure de roi, immense, somptueux, laqué, avec des colonnes de chaque côté, et une profondeur noire au milieu.* » (12) Le lieu véhicule l'image d'un être supérieur, mais aussi sombre et mystérieux, qui correspond à ce que son frère et sa sœur pensent de lui respectivement : « Prenez votre frère préféré, enfin, le préféré de tous parce qu'il est supérieur à tous ; pas supérieur parce qu'il est mort – ne nous croyez pas si naïfs –, supérieur dès son vivant, le Rouquin, supérieur comme il sera difficile de vous le faire comprendre. » (24-25) et « Mais je crois que la dernière intelligence s'est depuis longtemps fait sauter la tête à coup de revolver. » (89) Or cela ne correspond pas à l'image que s'en fait Carole, dont le dessein est de lever l'atmosphère de secret et de vénération qui plane autour du Rouquin, de briser le mythe créé de toutes pièces pour rappeler à sa famille et au spectateur que son mari n'était rien de plus qu'un homme. Elle a le sentiment qu'elle le comprenait mieux que ses parents ou ses frère et sœur parce que son approche était plus intuitive, alors que les autres ne parvenaient pas à sortir de l'intellect. Elle estime par ailleurs qu'elle était celle qui maintenait le Rouquin dans le monde réel et l'empêchait de sombrer dans la folie en le ramenant à des considérations plus terre-à-terre : « Mais je veux dire, seulement : le Rouquin, il aurait pu devenir bientôt un de ces vieux clochards qui demandent cent balles et qui font pitié. Est-ce qu'il ne le serait pas devenu ? Je crois que si ; sauf que j'étais là, quand même, pour l'empêcher de prendre la pente. » (Koltès 51-52) Cette théorie est aussi celle de Seymour dans la saga Glass, mais sa voix est étouffée par tous ceux qui s'expriment à sa place et ne partagent pas cet avis. Dans *Sallinger*, le Rouquin est cependant très différent de l'aîné des Glass, présenté comme un semi-saint par son frère Buddy. Au contraire, le personnage de Koltès est odieux et agressif envers tous ceux

qui l'entourent, de sa mère à sa femme, en passant par son frère. Une explication à ce comportement serait le traumatisme de la guerre qui induit selon lui chez les hommes une forme de « perversion » :

En une nuit, tu verras, et sans que tu sentes rien et que personne ne voit rien, tout ce que tu toucheras, tout ce que tu regarderas, tout ce que tu penseras, et même les pensées les plus éloignées au fond de ta tête, seront transformées – comme je peux pas te l'expliquer, comme si t'étais devenu sorcier – par cette putain de perversion qui me fait bien rigoler. (Koltès 104-105)

La guerre est alors présentée comme l'une des causes possibles du suicide du Rouquin. Cependant, comme chez Salinger, Koltès brouille les pistes, ou plutôt propose plusieurs explications à cette fin tragique. À l'acte IV, Leslie et Anna miment dans le dos de Carole une petite scène qui semble lui faire porter la responsabilité de la mort du Rouquin en sous-entendant qu'elle était trop exigeante pour lui : l'Intrépide Amant surmonte tous les obstacles et tue ses ennemis pour sauver la Belle Masquée, mais celle-ci n'est satisfaite que lorsqu'il finit par se donner la mort pour elle (50-51). La scène du suicide qui clôt la pièce de théâtre ne lève aucunement les ambiguïtés, le Rouquin se tirant une balle dans la tête après une conversation téléphonique avec un interlocuteur inconnu à qui il demande s'il pense qu'il est « un être normal » (124). Comme dans « Bananafish », le lecteur reste avec ses interrogations et se voit refuser toute conclusion définitive.

L'étude des œuvres d'Ellis et Koltès, extérieures à notre corpus, n'a pas pour seul but de souligner l'héritage de Salinger dans la littérature contemporaine. Effectuer un détour par ces autres auteurs permet de prendre du recul sur les textes analysés et de souligner l'importance du contexte et de l'époque à laquelle ils ont été écrits, tout en suggérant malgré tout un caractère quasi intemporel à leurs contenus. S'autoriser à s'écarter un temps de son objet d'étude en fait ressortir la spécificité, et offre la possibilité d'y revenir avec un regard neuf, puisque la réécriture offre au lecteur une vision nouvelle de chacun des textes. Des œuvres écrites postérieurement invitent à effectuer un retour sur l'œuvre originale pour la lire différemment, reconsidérer certaines impressions et renouveler les pistes d'interprétation. En ce sens, toute réécriture invite à la relecture de l'œuvre-source.

Ces deux premiers chapitres visaient à proposer une vue d'ensemble de l'œuvre de Salinger et de son prolongement au sein du paysage littéraire contemporain, ce en tenant compte des différents acteurs impliqués dans le processus de production et de réception des textes. Une approche d'abord autobiographique a permis de souligner l'aspect cathartique de l'entreprise menée par l'auteur et d'apporter un éclairage supplémentaire sur deux des thèmes principaux de son œuvre : le trauma de la guerre et les affres de la création. La démarche introspective suivie par Salinger passe également par une expérience de l'altérité rendue possible par les masques revêtus par lui comme par ses personnages pour explorer leur propre identité. En outre, ces masques se présentent comme de précieux sésames qui ouvrent la voie de mondes imaginaires faisant office de refuges pour des êtres inadaptés à la vie dans la société qui est la leur.

L'écriture elle-même semble revêtir pour Salinger des allures de quête. Revenir sur la genèse de *Catcher* permet de prendre la mesure de la détermination et de la précision avec lesquelles l'écrivain tente de dompter sa prose et trahit son obsession pour certains types de personnages et de thématiques. La quête littéraire se poursuit avec la saga Glass qui devient progressivement le terrain d'expérimentations stylistiques et finit par s'apparenter à la mise en scène d'un monologue ou d'un dialogue de l'écrivain avec lui-même. À en croire certains de ses proches, Salinger se retranche alors dans son travail et dans l'univers qu'il s'est créé, fuyant le monde concret pour se perdre dans l'interminable récit des chroniques de la famille Glass.

La teneur si personnelle de l'œuvre ne peut qu'en rendre la réception problématique. Or on constate que le texte autorise généralement une lecture elle aussi guidée par une approche personnelle et affective. Invité à combler les blancs de la narration, à se méfier de la parole de narrateurs peu fiables et souvent manipulateurs, ou à reconsidérer ses premières interprétations, le lecteur est sans cesse sollicité. L'auteur fait également jouer chez lui des processus d'identification qui renforcent la dimension affective du rapport à l'œuvre, au point que certains adoptent la vision développée par le personnage-narrateur de *Catcher* pour l'appliquer à leur propre existence. La réappropriation de la figure mythique de Salinger et de certains de ses textes par des romanciers anglophones et francophones contemporains atteste également la fascination que l'auteur et ses personnages ont pu exercer sur une partie du public, notamment chez des écrivains de profession qui ont trouvé dans ses livres l'expression de doutes et de questionnements qui leur étaient familiers. La comparaison des textes de Bret Easton Ellis et Bernard-Marie Koltès avec ceux de Salinger témoigne par ailleurs de l'intemporalité des questions abordées par le créateur de Holden, tout en invitant à relire ses œuvres en adoptant une nouvelle perspective, de nature à mettre en valeur les évolutions de la

société – et de la littérature – depuis la fin des années 1940.

Au sein de cette première partie, on a amorcé une réflexion sur l'évolution du style de Salinger, que l'on entend poursuivre dans la suite de ce travail. Dans une deuxième partie, on s'efforcera de montrer que l'écrivain se spécialise progressivement dans une écriture du détour, dont les manifestations se font jour tant au niveau thématique qu'en termes de stratégies narratives, ce toujours au service d'une réflexion approfondie sur sa propre pratique littéraire.



## **Deuxième partie : Le détour**



Le détour, sous toutes ses formes, guide l'écriture de Salinger qui semble le considérer comme un moyen efficace pour atteindre un but donné et, implicitement, en vante les mérites. Sur le plan thématique, le détour occupe une place de choix dans des œuvres où s'expriment une poétique de l'écart et une invitation à l'errance qui concerne autant les personnages que le lecteur. L'écrivain interroge d'abord les notions de normes et de marginalité, questionnant notamment la valeur d'une dichotomie trop simplificatrice qui opposerait conformisme et anticonformisme. Il souligne également l'ambivalence d'un retrait dans les marges qui peut résulter d'un choix personnel comme d'une exclusion par des pairs. Face à une société hypocrite et superficielle, Salinger met en lumière l'efficacité du détour pour pallier les difficultés de communication à l'origine du sentiment de solitude qu'éprouvent de nombreux personnages, mais il montre également les limites d'échanges reposant sur des stratégies d'obliquité qui empêchent parfois l'authenticité. D'autre part, on distingue dans l'ensemble de l'œuvre une réflexion sur la notion d'errance, souvent présentée non comme la cause de la perte des personnages, mais plutôt comme une étape sur le chemin de leur quête, qu'elle soit identitaire, spirituelle ou littéraire. Contrainte ou choisie, l'errance place les personnages dans une position marginale et inquiète par son absence manifeste de finalité qui suggère une forme de désorientation et d'instabilité. Pourtant, elle se révèle *in fine* être un détour nécessaire qui prend des allures de voyage et d'exploration et permet à l'individu d'apprendre de ses erreurs et, autant que faire se peut, de regagner la société qu'il a dans un premier temps désertée. Cette thématique du détour trouve un écho dans certaines stratégies narratives régulièrement privilégiées par Salinger, à commencer par la digression. Cette figure, qui invite à s'éloigner du chemin imposé par la trame ou les règles du récit et revendique le droit à l'égaré, ne doit en aucun cas être considérée comme un simple signe des errements du locuteur. Elle est en effet un outil d'exploration et d'introspection formidable qui, tout en invitant à la divagation, s'accompagne presque toujours d'un retour du texte sur lui-même prenant la forme d'une réflexion sur l'écriture. Si elle témoigne parfois d'un échec du personnage narrateur à faire progresser son récit, elle est dans le même temps le lieu où le locuteur écrivain reprend la main sur une parole qui lui échappe.

La digression est également l'un des outils privilégiés par Buddy Glass dans l'ensemble de nouvelles et de *novellas* qui mettent en scène ses différentes quêtes. En premier lieu, l'écrivain espère trouver du sens à la vie et à la mort de son frère Seymour, dont il s'applique à dresser le portrait d'un texte à l'autre. Pour ce faire, il adopte une stratégie de décentrement qui défie toute notion de hiérarchie et aboutit à une œuvre construite sur le modèle du rhizome, témoignant de son incapacité à unifier et à synthétiser la perception qu'il a de son frère, que



son caractère exceptionnel soustrait à toute tentative de circonscription. Plutôt que d'aborder son sujet de manière frontale, Buddy le contourne, multiplie les points de vue, adopte des positionnements divers dans l'espoir que ces détours suscitent une vision complète de cet être hors-normes. En privilégiant l'utilisation de la digression et du fragment, n'hésitant pas à bouleverser la chronologie des événements rapportés, il laisse au lecteur le soin de reconstituer pour lui-même un portrait cohérent de Seymour à partir d'éléments pourtant hétérogènes et parfois hétéroclites. Cependant, derrière les descriptions de son frère, se cachent des enjeux peut-être encore plus importants qui, notamment dans le cas de « Seymour », impliquent pour se révéler que l'on procède à une lecture quelque peu décentrée du texte. En effet, apparaît très vite le dessein essentiellement introspectif de l'écrivain, qui en vient progressivement à éclipser le protagoniste initial de la *novella*. En se plaçant au cœur de son propre texte, Buddy interroge les notions de centre et de marge ; cette interrogation se manifeste en termes narratologiques par de multiples détours par le paratexte qui conduisent à une remise en question de la distinction traditionnellement opérée entre l'essentiel et l'accessoire. Ces renvois aux marges du texte contribuent également à faire de « Seymour » une œuvre de métafiction où la réflexion du narrateur sur sa propre écriture finit par l'emporter sur la narration. La *novella* peut du reste se lire comme la dernière d'une série mettant en lumière l'évolution des pratiques littéraires de Buddy, inspiré par les conseils de son frère aîné.

## **Chapitre 3 : Détour par les marges**

### **A/ Éloge de l'écart**

La littérature américaine s'est façonnée autour d'une capacité à prendre ses distances d'avec les normes et les conventions qu'elle a su déployer depuis ses origines, comme le rappellent Pascale Antolin et Arnaud Schmitt : « la littérature américaine, sans conteste, s'est caractérisée dès le départ par une certaine aptitude à remettre en cause le canon, d'autant que ses grands auteurs, tels Emerson ou Whitman, pour ne citer que les précurseurs, ont d'emblée incarné la figure du rebelle. » (*Pratiques et esthétique de la déviance* 13) À sa manière, Salinger lui-même se joue des cadres traditionnels ainsi que l'atteste la difficulté à inclure son œuvre au sein d'un courant littéraire particulier. L'écrivain soulève surtout dans ses textes la question des rapports entre normes et marginalité, appelant le lecteur à reconsidérer le concept de déviance et ses implications. Il invite en effet à se défaire d'une vision trop manichéenne qui opposerait systématiquement conformistes et anticonformistes, et interroge les causes de la marginalité. En se livrant à une critique de la société américaine, dépeinte comme matérialiste et individualiste, il s'attache en outre à montrer la superficialité qui régit parfois les relations humaines. Bien souvent, les échanges représentés s'apparentent à des simulacres de communication, qui appellent à rechercher de nouveaux modèles d'expression pour atteindre une forme de sincérité et d'authenticité. Les personnages recourent alors à des stratégies de communication obliques qui font appel au langage corporel autant qu'à des objets symboliques, ou encore au médium écrit.

#### **1. Normes et déviances**

Souvent les critiques ont pu reprocher à Salinger le manque d'ancrage de ses œuvres dans la réalité sociale et sociétale de son époque, Henry Grunwald allant jusqu'à parler du « vide sociologique » dans lequel évoluent ses personnages (x). Force est de constater qu'en dehors de la Seconde guerre mondiale, les grandes questions de société des années 1940 et 1950 (Guerre froide, Guerre de Corée, lutte pour les droits civiques, inégalités) sont

globalement passées sous silence<sup>171</sup>. L'intérêt de l'écrivain se porte avant tout sur l'individu, considéré pour lui-même et non comme le représentant d'un groupe ou d'une communauté plus large. Néanmoins, les personnages restent nécessairement le reflet du milieu dans lequel ils évoluent, quel que soit le positionnement qu'ils adoptent vis-à-vis de ce dernier et des normes de l'époque. Or, la plupart du temps, ils pointent les carences et les limites d'une société qui empêche l'épanouissement de l'individu et l'amène à se construire en opposition par rapport à elle, par choix ou par nécessité. La marginalité, qu'elle soit subie ou épousée, est immanquablement source de souffrance, mais elle permet souvent un recul précieux envers ces normes que l'on a depuis bien longtemps cessé d'interroger. Il reste cependant important de se garder d'une approche dichotomique et simplificatrice opposant norme et marges, *phony* et *nice*, dans la mesure où les personnages se situent toujours dans un entre-deux, et, jamais tout à fait intégrés ni tout à fait en marge de la société, s'adonnent à un va-et-vient continu qui interdit toute catégorisation définitive.

#### a. « *Life is a game, boy.* » (*Catcher 12*)

La critique la plus virulente de la société américaine des années 1940 se rencontre dans *Catcher*, sans doute parce qu'elle trouve dans le roman le terreau le plus propice à son développement, tandis que la forme courte de la nouvelle, on le verra, favorise des considérations différentes, où l'individualité des personnages prime sur la représentation du corps social. Cette société, perçue entièrement à travers le regard de Holden Caulfield, se caractérise par une forte normativité, un individualisme et un esprit de compétition appuyés. De ce fait, lorsque Spencer, reprenant les mots du principal Dr. Thurmer, déclare : « *Life is a game, boy. Life is a game that one plays according to the rules.* » (12), ce n'est évidemment pas l'aspect ludique de la notion de jeu que Holden relève, mais la dimension compétitive de ce jeu dont il souligne par ailleurs le caractère profondément inégalitaire : « *Game, my ass. Some game. If you get on the side where all the hot-shots are, then it's a game, all right – I'll admit that. But if you get on the other side, where there aren't any hot-shots, then what's a game about it? Nothing. No game.* » (12-13) La connotation sportive de la métaphore impliquerait en temps normal l'idée d'un certain esprit d'équipe, alors que c'est l'individualisme qui l'emporte dans cette course à la réussite à la fois scolaire, sociale et matérielle où les plus faibles sont laissés pour compte. Holden se remémore avec amertume le

171 Seule la question de la ségrégation est succinctement abordée dans « *Blue Melody* ».

mépris du principal de son ancien établissement, M. Haas, envers les familles plus modestes ou en décalage par rapport à l'image de réussite attendue dans ce type d'école privée :

On Sundays, for instance, old Haas went around shaking hands with everybody's parents when they drove up to school. He'd be charming as hell and all. Except if some boy had little old funny-looking parents. You should've seen the way he did with my roommate's parents. I mean if a boy's mother was sort of fat or corny-looking or something, and if somebody's father was one of those guys that wear those suits with very big shoulders and corny black-and-white shoes, then old Haas would just shake hands with them and give them a phony smile and then he'd go talk, for maybe half an *hour*, with somebody else's parents. (19)

On note l'importance de l'apparence dans cet extrait, sur laquelle le principal fonde son jugement, mais aussi *des* apparences, le sourire forcé du personnage reflétant le comportement hypocrite de la société dans son ensemble. Le charme un peu désuet des « old funny-looking parents » contraste drastiquement avec l'image de réussite attendue dans la société américaine et que l'on trouve illustrée au chapitre suivant à travers le personnage de Ossenburger. Cet ancien élève de Pencey a littéralement construit sa richesse sur le malheur des gens, en bâtissant une entreprise de pompes funèbres qui offre des prestations à bas coût, au détriment des qualités humaines attendues dans ce type de services (« You should see old Ossenburger. He probably just shoves them in a sack and dumps them in the river. » [22]). Les signes de sa réussite sociale et financière sont visibles, pour ne pas dire ostentatoires : une aile du bâtiment de l'établissement porte son nom en remerciement de ses dons généreux, et il se déplace dans une imposante Cadillac (22)<sup>172</sup>. L'entrepreneur, qui a acheté sa reconnaissance, est pour Holden l'un des symboles de la corruption du monde des adultes, corruption morale doublée d'une forme de corruption physique qui resurgit à intervalles réguliers dans le roman, qu'elle soit liée à la vieillesse et à la maladie, ou à la saleté et l'impureté du corps humain. L'une des raisons du malaise du jeune homme quand il rend visite à Spencer est le spectacle qu'offre son professeur malade :

[...] there were pills and medicine all over the place, and everything smelled like Vicks Nose Drops. It was pretty depressing. I'm not too crazy about sick people, anyway. What made it even more depressing, old Spencer had on this very sad, ratty old bathrobe that he was probably born in or something. I don't much like to see old guys in their pajamas and bathrobes anyway. (11)

Holden est également dégoûté par le manque d'hygiène et le pourrissement du corps de son camarade Ackley :

172 Dans le premier chapitre, Holden mentionne également la Jaguar que son frère D.B. s'est achetée récemment (4), symbole éclatant et viril de son succès à Hollywood, un autre endroit qui véhicule des valeurs méprisées par le narrateur.

He was one of these very, very tall, round-shouldered guys – he was about six four – with lousy teeth. The whole time he roomed next to me, I never even once saw him brush his teeth. They always looked mossy and awful, and he damn near made you sick if you saw him in the dining room with his mouth full of mashed potatoes and peas or something. Besides that, he had a lot of pimples. Not just on his forehead or his chin, like most guys, but all over his whole face. And not only that, he had a terrible personality. He was also sort of a nasty guy. (26)

Les expressions emphatiques employées par le narrateur (« the whole time », « never even once », « always », « all over his whole face ») laissent imaginer un jeune homme repoussant, dont l'apparence physique n'est que l'illustration d'une dépravation morale, à l'image de celle qui frappe la société dans son ensemble<sup>173</sup>.

Dans le roman, le microcosme scolaire, qui se dessine comme le reflet de cette société, cristallise les critiques de Holden. Pencey Prep, présentée d'emblée comme le lieu du mensonge par excellence (4), impose au jeune homme le spectacle de la corruption humaine sous tous ses aspects. La putrescence des corps, d'abord : « What a school. You were always watching somebody cut their damn toenails or squeeze their pimples or something. » (55). La décadence morale ensuite, avec des personnages tels que Haas ou Ossenburger. Enfin, la laideur et l'injustice d'un monde où chacun se protège de toute intrusion dans sa sphère intime et où le plus faible est systématiquement rejeté, écrasé par ses pairs, ainsi de Ackley :

It was one of the worst schools I ever went to. It was full of phonies. And mean guys. [...] Everybody was always *locking* their door when somebody wanted to come in. And they had this goddam secret fraternity that I was too yellow not to join. There was this one pimply, boring guy, Robert Ackley, that wanted to get in. He kept trying to join, and they wouldn't let him. Just because he was boring and pimply. (217-218)

La scène d'ouverture du roman illustre d'ores et déjà le positionnement adopté par Holden vis-à-vis du groupe dans le cadre scolaire :

Anyway, it was the Saturday of the football game with Saxon Hall. The game with Saxon Hall was supposed to be a very big deal around Pencey. It was the last game of the year, and you were supposed to commit suicide or something if old Pencey didn't win. I remember around three o'clock that afternoon I was standing way the hell up on top of Thomsen Hill, right next to this crazy cannon that was in the Revolutionary War and all. You could see the whole field from there, and you could see the two teams bashing each other all over the place. You couldn't see the grandstand too hot, but you could hear them all yelling, deep and terrific on the Pencey side, because practically the whole school except me was there, and scrawny and faggy on the Saxon Hall side, because the visiting team hardly ever brought many people with them. (4-5)

173 Le dégoût que ressent Holden face au pourrissement des corps est évidemment à rapprocher de sa peur de la mort. Le sujet sera examiné plus avant au Chapitre 5, B/1.

De cet extrait ressort en premier lieu l'importance de la compétition, ancrée dans les traditions de l'école (« The game with Saxon Hall was supposed to be a very big deal around Pencey. ») et pouvant donner lieu à des comportements violents (« you could see the two teams bashing each other all over the place »). Avec une pointe de cynisme, Holden révèle les conventions d'une institution qui attend de ses membres qu'ils se conforment à un certain type de comportement et de loyauté envers le groupe, et ce au détriment de toute forme d'individualité (« you were supposed to commit suicide or something if old Pencey didn't win »). La position de Holden, à la fois marquée par sa hauteur et la proximité du canon, évoquant l'insurrection (« way the hell up on top of Thomsen hill, right next to this crazy cannon that was in the Revolutionary War and all »), symbolise naturellement sa situation marginale. Le fait qu'il surplombe la scène et le reste de ses camarades suggère une forme de supériorité sur le groupe qui lui permet un recul précieux. En revanche, son isolement par rapport à ses pairs est souligné avec insistance et laisse penser que cette position l'affecte en quelque mesure (« the whole school except me was there »).

La critique du milieu scolaire, qui occupe une place de choix dans *Catcher*, se poursuit plus tard dans « Franny », dont elle constitue cette fois l'un des thèmes principaux. Comme Holden avant elle, Franny remet en cause un système compétitif et normatif auquel elle refuse de s'intégrer. Étudiante à l'université, elle émet une contestation qui ne porte pas, cependant, sur les mêmes objets que celle que prononce son prédécesseur. Par la voix de la jeune femme, Salinger critique un milieu infiniment prétentieux, où l'ostentation du savoir prime sur l'enrichissement intellectuel (et spirituel), et ridiculise sans vergogne la soi-disant élite que constituent étudiants et professeurs des universités d'excellence appartenant au groupe des « Ivy League »<sup>174</sup>. Il semble d'ailleurs que le personnage de Lane Coutell, le petit ami de Franny, ait pour seule fonction de se faire l'emblème comique et pathétique de ce petit monde universitaire. Ainsi lorsqu'il parle à Franny de son essai sur Flaubert, tout dans son attitude, du choix des mots faussement érudits à l'attention portée à sa posture, tient de la caricature :

Lane was speaking now as someone does who has been monopolizing conversation for a good quarter of an hour or so and who believes he has just hit a stride where his voice can do absolutely no wrong. "I mean, to put it crudely," he was saying, "the thing you could say he lacks is testicularity. Know what I mean?" He was slouched rhetorically forward, toward Franny, his receptive audience, a supporting forearm on either side of his Martini. (11)

La critique de Lane, et avec lui de tous ses semblables, se prolonge de manière plus directe

174 Déjà dans *Catcher* Salinger se livrait à une première salve contre les Universités de l'Ivy League : « All those Ivy League bastards look alike. My father wants me to go to Yale, or maybe Princeton, but I swear, I wouldn't go to one of those Ivy League colleges if I was *dying*, for God's sake. » (112)

dans « Zooey » où le personnage éponyme condamne durement le jeune hâbleur : « He's a charm boy and a fake. » (97), et lui reproche de rabaisser sa sœur pour flatter son propre ego : « He was building *me* up at Franny's expense. For absolutely *no reason* except to ingratiate himself and show off his hot little Ivy League intellect. » (98) Les professeurs d'université ne sont pas épargnés dans « Zooey », les plus brillants d'entre eux personnifiant l'ego<sup>175</sup> et l'imposture, à l'instar du Professeur Tupper, décrit comme suit par Franny :

He detests me because I'm in this crazy Religion seminar he conducts, and I can never bring myself to smile back at him when he's being charming and Oxfordish. He's on lend-*lease* or something from Oxford, and he's just a terribly sad old self-satisfied phony with wild and woolly white hair. I think he goes into the men's room and musses it up before he comes to class – I honestly do. He has no enthusiasm whatever for his subject. Ego, yes. Enthusiasm, no. Which would be all right – I mean it wouldn't be anything exactly *strange* – but he keeps dropping idiotic hints that he's a *Realized Man* himself and we should be pretty happy kids to have him in this country. (127-128)

Le procès en imposture intenté par Salinger au travers de ses personnages ne se limite cependant pas au milieu universitaire et touche la société américaine dans son ensemble, marquée par l'hypocrisie et le mensonge. Dans *Catcher* Holden, pourfendeur de toute forme de *phoniness*, déplore fréquemment le fossé qui existe trop souvent entre apparences et sincérité. Il se lamente de ce que Ernie, pianiste virtuose, ait été corrompu par le succès et se préoccupe désormais plus de la mise en scène de son spectacle que de l'âme de sa musique, comme le suggère ce commentaire : « He had a big damn mirror in front of the piano, with this big spotlight on him, so that everybody could watch his face while he played. You couldn't see his *fingers* while he played – just his big old face. » (109-110) La description est ici de nature métonymique : les doigts courant sur le piano représentent la pratique artistique, le visage et ses mimiques exagérées renvoient aux apparences. Il reproche également aux spectateurs de s'extasier devant tant de prétention (d'autant qu'eux-mêmes alimentent ce type de comportement) : « You should've heard the crowd, though, when he was finished. You would've puked. They went mad. They were exactly the same morons that laugh like hyenas in the movies at stuff that isn't funny. [...] People always clap for the wrong things. » (110) Cette critique se répète lorsque Holden se retrouve assis au cinéma à côté d'une femme qui pleure tout le long d'un film au scénario aussi mièvre qu'invraisemblable, mais refuse de conduire son enfant aux toilettes pour ne pas interrompre le spectacle : « She was about as kind-hearted as a goddam wolf. You take somebody that cries their goddam eyes out over phony stuff in the movies, and nine times out of ten they're mean bastards at heart. I'm not

175 L'excès d'ego constitue pour Salinger l'une des barrières principales à l'accomplissement d'un art pur et authentique, comme on l'a évoqué au Chapitre 1, A/2.

kidding. » (181) Salinger souligne ici la superficialité des relations humaines, l'un des thèmes récurrents de son œuvre. Dans « Lois Taggett », le personnage principal est à la fois responsable et victime de cette superficialité qui l'empêche d'établir une relation franche avec son prochain. Ainsi, lorsque la jeune femme retourne vivre chez ses parents après avoir subi la brutalité de son mari, le seul soutien qu'elle obtient est d'ordre financier :

Her mother bought her new furniture and curtains, and when Lois was able to walk again, her father immediately gave her a check for a thousand dollars. "Buy yourself some dresses," he told her. "Go ahead." So Lois went down to Saks' and Bonwit Teller's and spent the thousand dollars. Then she had a lot of clothes to wear. (21)

La futilité de cette réponse exclusivement matérielle transparaît dans la conclusion abrupte du paragraphe qui ne mène à aucune résolution. Lois elle-même ne construit que des relations amicales superficielles qui ne mènent jamais à un attachement profond et sont toujours fondées sur des appréciations hâtives, comme l'atteste la répétition de schémas similaires exposés dans le texte à l'aide du discours indirect libre : « When Lois came to think of it, Cookie was the only one of her friends who was intelligent, *really* intelligent. Cookie was swell. Swell sense of humor. [...] Cookie was perfect. » (23) fait écho à l'affirmation précédente « Middie really was a swell person. So intelligent. So few people were intelligent, *really* intelligent. Middie was perfect. » (22)

Déjà dans le premier texte qu'il publie, « The Young Folks », Salinger s'attache à montrer le caractère superficiel des relations entre ces « jeunes gens » de classe moyenne supérieure. La nouvelle, qui a pour cadre une fête organisée chez une jeune fille nommée Lucille Henderson, est en grande partie constituée de dialogues visant à montrer la vacuité des échanges entre ces adolescents aisés<sup>176</sup>. Les expressions stéréotypées se succèdent, certaines relevant du pur automatisme : « Gladda know ya » (2), « Take it easy! » (2), ou encore « Oh, but the party's young! [...] The shank of the evening! » (2). Par ailleurs dans la conversation que partagent les deux protagonistes, Edna Phillips et William Jameson, la communication semble constamment manquer son but. Les réponses du jeune homme se présentent souvent sous la forme de questions invitant son interlocutrice à répéter ses mots ou à préciser sa pensée : « The what? » (2), « Me? » (3), « Wudga say? » (3), « Seen what? » (3), ou bien « What? » (3). En d'autres occasions, Jameson ne peut s'empêcher de débiter sa réponse par un laconique « I don't know » (2, 3, 4 ; cinq occurrences au total dans le texte) véhiculant un sentiment de lassitude et un manque d'intérêt pour la conversation en cours.

La superficialité des relations et l'absence de communication sont des thèmes qui se

<sup>176</sup> Thème repris par Bret Easton Ellis quarante-cinq ans plus tard dans *Less Than Zero*.



retrouvent dans la grande majorité des œuvres de Salinger, pour s'appliquer parfois même à la sphère intime des personnages. On pense par exemple à Eloise qui dans « Uncle Wiggily » conseille à son amie de ne jamais rien partager avec son mari : « Listen to me, career girl. If you ever get married again, don't tell your husband *anything*<sup>177</sup>. Do you hear me? » (31). Considérant son mari comme « unintelligent » (31) et refusant de lui avouer l'amour qu'elle ressent toujours pour Walt, Eloise s'enferme dans un silence lourd de conséquence pour sa famille, en particulier sa fille, Ramona, avec qui elle se comporte de façon agressive et parfois cruelle. Rendue aigrie et malheureuse par cette solitude extrême, elle avoue en pleurant ne plus supporter la personne qu'elle est devenue : « Eloise shook Mary Jane's arm. 'I was a nice girl,' she pleaded, 'wasn't I?' » (38)<sup>178</sup>. Pour Frank O'Connor, la solitude humaine est l'un des thèmes chers au genre spécifique de la nouvelle : « As a result there is in the short story at its most characteristic something we do not often find in the novel – an intense awareness of human loneliness. » (18-19) La solitude est également au centre de la nouvelle « De Daumier-Smith » et revêt une intensité telle qu'elle en devient presque palpable pour le protagoniste : « I prayed for the city to be cleared of people, for the gift of being alone – a-l-o-n-e: which is the one New York prayer that rarely gets lost or delayed in channels, and in no time at all everything I touched turned to solid loneliness. » (132) Son isolement est signalé par le fait qu'il ne parvient jamais à trouver de place où s'asseoir – à trouver *sa* place dans ce monde. Même lorsque finalement M. Yoshoto, son employeur, l'invite à s'asseoir, on remarque que la place qui lui est assignée se trouve dans un coin isolé de la pièce, ce qui renforce son sentiment de solitude : « M. Yoshoto assigned me to my desk, which was on the far, isolated side of the room, and asked me to be seated. » (142) De plus, comme le soulignent Frederick L. Gwynn et Joseph L. Blotner dans leur article « One Hand Clapping », la véritable identité de la plupart des personnages est gardée secrète: « We never learn the narrator's real name and he never learns the real names of three of his four students [...]. » (109) C'est bien sûr cette même solitude qui frappe Holden Caulfield et le pousse un peu plus loin dans la dépression ; le terme « lonesome » resurgit à de nombreuses reprises et est souvent associé à un état dépressif, comme par exemple : « I felt so lonesome, all of a sudden. I almost wished I was dead. » (62), « New York's terrible when somebody laughs on the street very late at night. You

177 On ne peut qu'être frappé par la proximité de cette déclaration avec la conclusion atteinte par Holden au terme de son récit dans *Catcher* : « Don't ever tell anybody anything. If you do, you start missing everybody. » (277). Cette phrase essentielle sera examinée plus avant au Chapitre 3, B/1.

178 Le sentiment de solitude et l'incapacité à communiquer entraînent des conséquences similaires chez Edna dans « The Young Folks » : lorsqu'elle comprend que Jameson n'est pas disposé à entamer une conversation sincère avec elle, elle cherche à le manipuler et une fois en présence de Lucille l'accuse à mots couverts d'avoir eu un comportement déplacé envers elle : « 'Well,' said Edna, 'I'm still in one piece. Only keep that guy away from me, willya?' » (6)

can hear it for miles. It makes you feel so lonesome and depressed. » (106), ou encore « When I finally got down off the radiator and went out to the hat-check room, I was crying and all. I don't know why, but I was. I guess it was because I was feeling so damn depressed and lonesome. » (198) On peut d'ailleurs signaler la récurrence du mot « listen » dans l'ensemble du roman, qui vient confirmer que sa difficulté à communiquer avec ceux qui l'entourent affecte Holden, ou plus exactement l'absence d'écoute de leur part. Sans vouloir proposer une liste exhaustive des occurrences du verbe « écouter » dans le texte, on en signalera malgré tout quelques unes, qui n'incluent pas les très nombreux « Listen » faisant office d'interjection en début de phrase : « Stradlater wasn't hardly listening. » (42), « She wasn't even listening to me. » (92), « She wasn't listening » (93, à deux occasions), « She always listens when you tell her something. » (218, à propos de Phoebe), et enfin « I'm not too sure old Phoebe knew what the hell I was talking about. I mean she's only a little child and all. But she was listening, at least. If somebody at least listens, it's not too bad. » (224) La répétition du verbe semble confirmer que tout ce dont Holden a besoin est sans doute une oreille attentive (celle du lecteur?).

Salinger est certainement loin d'être un écrivain engagé, et se montre peu intéressé par la défense d'aucune minorité ou grande cause sociale qu'il embrasserait et servirait par le biais de la littérature. Il dresse cependant le portrait d'une société hypocrite, compétitive et corrompue qui plonge l'individu dans une solitude écrasante et piétine les plus faibles ou ceux qui s'écartent de la norme. Face à ce constat d'échec du collectif, l'auteur choisit précisément de se concentrer sur l'individu, et notamment sur la manière dont celui-ci cherche dans les marges les solutions au mal-être qui l'accable.

## **b. Le recours à la marge**<sup>179</sup>

Cette focalisation sur l'individu en tant que tel et non en tant que « type » représentatif d'un certaine classe, d'un certain milieu, d'une époque ou d'une société dans son ensemble est justement selon Frank O'Connor<sup>180</sup> ce qui distingue la nouvelle du roman : « [...] my own view of the difference between novel and story as one between characters regarded as

179 Ce travail s'inscrit dans la continuité de celui mené par Vinciane Boudonnet dans sa thèse de doctorat intitulée « La marginalité chez Salinger : de l'exclusion à la quête mystique ». Celle-ci constitue le point de départ de nombre de nos observations qui, on l'espère, viendront en retour compléter sa réflexion.

180 O'Connor est lui-même auteur de nouvelles et son livre *The Lonely Voice* fait partie des ouvrages de référence sur l'étude de ce genre bien spécifique.

representative figures and characters regarded as outcasts, lonely individuals. » (53) Pierre Tibi souligne quant à lui l'importance du facteur de la longueur (ou plutôt devrait-on dire la *brièveté*) dans le choix de thèmes tels que la solitude, l'isolement et l'« *estrangement* » :

Isolés, les personnages de nouvelle le sont presque fatalement par l'impossibilité où celle-ci se trouve de les intégrer, comme dans le roman, à un réseau complexe de relations sociales (elle a, certes, à sa disposition des techniques compensatoires, mais la stylisation est inévitable). (55)

De là découle l'intérêt de la nouvelle pour ce que O'Connor définit comme des « *submerged population groups* », populations minoritaires ou marginalisées qui contreviennent aux normes imposées par la société, et pour lesquelles ce genre longtemps marginal semble plus adapté à retranscrire la voix que celui du roman, « *confisqué et monopolisé par la classe dominante, remplissant la fonction de genre institutionnel et hégémonique* » (Tibi 30) :

I am not, of course, suggesting that for the future the short story can be written only by Eskimos and American Indians: without going so far afield, we have plenty of submerged population groups. I am suggesting strongly that we can see in it an attitude of mind that is attracted by submerged population groups, whatever these may be at any given time – tramps, artists, lonely idealists, dreamers, and spoiled priests. The novel can still adhere to the classical concept of civilized society, of man as an animal who lives in a community, as in Jane Austen and Trollope it obviously does; but the short story remains by its very nature remote from the community – romantic, individualistic, and intransigent. (O'Connor 20)

Derrière le choix d'un genre littéraire figure donc une forme d'idéologie. En prenant le parti de s'intéresser à ces personnages en rupture avec la société un auteur, en l'occurrence Salinger, renverse pour ainsi dire la hiérarchie entre marge et centre et incite le lecteur à remettre en question la notion de déviance. On trouve chez Howard Becker une réflexion tout à fait utile pour l'étude des nouvelles et du roman de Salinger :

Ce que je veux dire c'est que les groupes sociaux créent la déviance en insinuant des normes dont la transgression constitue la déviance, en appliquant ces normes à certains individus et en les étiquetant comme des déviants. De ce point de vue, la déviance n'est pas une qualité de l'acte commis par une personne, mais plutôt une conséquence de l'application, par les autres, de normes et de sanctions à un « *transgresseur* ». Le déviant est celui auquel cette étiquette a été appliquée avec succès et le comportement déviant est celui auquel la collectivité attache cette étiquette. (32-33)

Sont alors considérés comme déviants des individus qui n'ont commis aucun *acte* de déviance mais s'écartent de la norme de par ce qu'ils *sont*<sup>181</sup>. On pense évidemment aux Afro-Américains Lida Louise et Black Charles dans la nouvelle « *Blue Melody* », dont le phénomène de marginalisation (qui conduit à la mort de la chanteuse, refusée dans des hôpitaux privés réservés aux blancs) est parfaitement mis en lumière dans la thèse de Vinciane

181 Pascale Antolin et Aranud Schmitt précisent ainsi : « La déviance n'est pas une 'nature', mais bien une (contre) forme sociale. » (*Pratiques et esthétique de la déviance en Amérique du Nord* 12)

Boudonnet. Il en va de même pour tous ces enfants surdoués qui reviennent de manière récurrente sous la plume de Salinger. Intellectuellement et spirituellement supérieurs à leurs congénères, ils les effraient parce qu'ils ne rentrent pas dans la norme telle qu'elle a été conçue par le groupe et, jugés incapables de s'adapter une fois devenus adultes, ils sont victimes d'ostracisme. On trouve un exemple de ce jugement dans « Raise High », lorsque la demoiselle d'honneur confie à Buddy ce qu'elle pense de Seymour :

“That's probably what's the matter with that brother of yours,” the Head said. “I mean you lead an absolutely freakish life like that when you're a kid, and so naturally you never learn to grow up. You never learn to relate to normal people or anything. That's exactly what Mrs. Fedder was saying in that crazy bedroom a couple of hours ago. But exactly. Your brother's never learned to relate to anybody. All he can do, apparently, is go around giving people a bunch of stitches in their faces. He's absolutely unfit for marriage or *anything* halfway normal, for goodness' sake.” (58-59)

Le discours de la demoiselle d'honneur entre en résonance avec les observations de Becker : Seymour est un *freak* (la jeune femme parle de « freakish life ») parce que son comportement ne correspond pas à celui attendu par la collectivité (le groupe adjectival « unfit for marriage or *anything* halfway normal » laisse entendre que l'aîné des Glass ne *rentre* pas dans la norme), mais lui-même n'a aucune raison de considérer sa conduite comme déviante. La demoiselle d'honneur correspond à ce que Ihab Hassan appelle dans son article « J. D. Salinger: Rare Quixotic Gesture » une « Assertive Vulgarian », personnage récurrent dans l'œuvre de Salinger et auquel il oppose le « Responsive Outsider » :

The Vulgarian, who carries the burden of squalor, stands for all that is crude, venal, self-absorbed, and sequacious in our culture. He has no access to knowledge or feeling or beauty, which makes him all the more invulnerable, and his relationship to the world is largely predicated by Buber's I-It dyad. [...] The Outsider, on the other hand, carries the burden of love. The burden makes of him sometimes a victim, and sometimes a scapegoat saint. [...] Often there is something in the situation of the Outsider to isolate him, to set him off, however slightly, from the rest of mankind. (59-60)

Malgré la connotation de marginalité que véhicule le terme « Outsider », la confrontation de ces deux catégories de personnages diamétralement opposés invite à reconsidérer les notions de norme (centre) et de déviance (marge), puisqu'il apparaît que l'« Outsider », souffrant d'un trop-plein d'amour pour son prochain, se moque de ces distinctions artificielles et perçoit l'humanité comme un tout.

Si l'on voit que certains des personnages de Salinger sont relégués dans les marges de la société contre leur gré, il semble que l'œuvre contienne néanmoins davantage de protagonistes qui défient les règles et se tournent vers la marge par choix. On peut par exemple noter dans un premier temps l'importance du motif de la fugue, emblématique du

thème plus large de la fuite<sup>182</sup>. La fugue permet au fugueur d'échapper à un environnement étouffant dans lequel il ne parvient pas à trouver sa place. Cependant, il serait sans doute plus juste de parler de simples « tentatives de fugue », car si l'on met en perspective les escapades des personnages de Salinger avec celles d'un Sal Paradise dans *On the Road*, roman publié plus ou moins à la même époque que *Catcher* (1957), on s'aperçoit que l'intensité du geste est toute relative. Le premier petit fugueur du corpus est Lionel Tannenbaum, quatre ans, fils de Boo Boo Tannenbaum, née Glass, dans « Dinghy ». En quittant la maison pour se réfugier sur le petit canot de son père, l'enfant cherche à fuir la méchanceté des employées de maison, Sandra et Mrs. Snell, deux « Assertive Vulgarians » par excellence. Cette démarche d'évitement est apparemment classique pour le garçon, comme l'explique sa mère :

“He's been hitting the road regularly since he was two. But never very hard. I think the farthest he ever got – in the city, at least – was to the Mall in Central Park. Just a couple of blocks from home. The least far – or nearest – he ever got was to the front door of our building. He stuck around to say goodbye to his father.” (78)

La détermination de Lionel ne dure jamais longtemps, pour la simple et bonne raison que, quelles que soient ses difficultés à accepter l'environnement qui l'entoure, il y trouve toujours un point d'ancrage (sa famille, ses semblables) pour le ramener vers le centre et l'empêcher de dériver vers la marge. La requalification de « the least far » en « the nearest » montre bien que l'enfant ne part pas *vers* quelque chose, mais *de* quelque part, pour mieux y revenir dans le même instant.

Dans *Catcher*, la fugue de Holden en est encore moins une. À plusieurs reprises il renouvelle son vœu de désertir cette société qui, on l'a vu, le révolte et le déprime. Avant de quitter Pencey, il prétend envisager de rejoindre un monastère : « ‘Listen. What's the routine on joining a monastery?’ I asked [Ackley]. I was sort of toying with the idea of joining one. » (65) Plus tard, il réitère par deux fois son désir de se retirer du monde pour vivre dans les bois, fantasme certainement construit sur l'expérience de Thoreau dans *Walden; or, Life in the Woods* (1854) :

[...] I'd build me a little cabin somewhere with the dough I made and live there for the rest of my life. I'd build it right near the woods, but not right *in* them, because I'd want it to be sunny as hell all the time. I'd cook all my own food, and later on, if I wanted to get married or something, I'd meet this beautiful girl that was also a deaf-mute and we'd get married. [...] If we had any children, we'd hide them somewhere. We could buy them a lot of books and teach them how to read and write by ourselves. (258)

On peut du reste souligner d'autres similitudes entre les considérations énoncées dans *Walden*

182 On a déjà évoqué les procédés de fuite dans l'imaginaire au Chapitre 1, B/1, avec les personnages de John Gedsudski, Holden, Billy ou encore les différents soldats des nouvelles de guerre.

et l'attitude de défiance de Holden envers la société dans laquelle il vit. En effet, alors que Holden se plaint de l'attitude consumériste de ses contemporains, Thoreau plaide pour une vie simple, dans un discours précurseur d'une philosophie anti-consumériste qui se développera dans la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle : « Most of the luxuries, and many of the so called comforts of life, are not only not indispensable, but positive hinderances to the elevation of mankind. With respect to luxuries and comforts, the wisest have ever lived a more simple and meagre life than the poor. » (8) De plus, dès le premier chapitre de son livre, l'auteur transcendantaliste rejette l'autorité des anciens qui, dit-il, ne sont pas en mesure de lui apprendre quoi que ce soit d'estimable :

Age is no better, hardly so well, qualified for an instructor as youth, for it has not profited so much as it has lost. [...] I have lived some thirty years on this planet, and I have yet to hear the first syllable of valuable or even earnest advice from my seniors. They have told me nothing, and probably cannot tell me any thing, to the purpose. Here is life, an experiment to a great extent untried by me; but it does not avail me that they have tried it. If I have any experience which I think valuable, I am sure to reflect that this my Mentors said nothing about. (5)

Cette attitude n'est pas sans rappeler celle de Holden à l'égard des adultes qui prétendent pouvoir l'aider à traverser la crise qu'il connaît. Ainsi lorsque Spencer le gratifie d'une leçon sur l'importance de préparer son avenir, il sent la vanité de l'entreprise : « 'I'd like to put some sense in that head of yours, boy. I'm trying to help you. I'm trying to *help* you, if I can.' He really was, too. You could see that. But it was just that we were too much on opposite sides of the pole, that's all. » (20) Plus tard, alors que Mr. Antolini lui prodigue à son tour des conseils sur le chemin à suivre, l'adolescent ne peut retenir un bâillement : « Then, all of a sudden, I yawned. What a *rude bastard*, but I couldn't help it! » (247) Mais en dépit des points communs que l'on peut identifier entre Thoreau, ou Sal Paradise, et Holden, la fugue de ce dernier est loin d'être à la hauteur de son fantasme d'évasion. Alors que le personnage de Kerouac voyage à travers tout le pays, le narrateur de *Catcher* ne quitte jamais Manhattan, incapable de réellement sortir des limites qu'on lui impose puisqu'il ne parvient même pas à franchir les limites de la ville.

Holden n'en demeure pas moins une figure de la marginalité qui, selon Paul Alexander, a ouvert la voie à toute une génération qui allait remettre en question les normes que la société leur imposait : « With Holden, Salinger prefigured the juvenile delinquency of the 1950s, the 'drop-out' mentality of the 1960s generation, and the general disquiet among much of today's youth. » (xv) François Happe montre bien que le portrait de Holden se construit en partie en opposition à l'image répandue de l'adolescent américain typique, et met en avant la manière

dont il dévie des normes de son époque :

Le second aspect du portrait de Holden, c'est celui de l'anti-conformité à l'image idéale que se fait de l'adolescent la société américaine. [...]

En fait tout ce qui sépare Holden de Stradlater [...], le sépare également du jeune Américain-type tel que beaucoup d'Américains le voient : athlétique, sportif, dédaigneux de la poésie et des arts en général et, bien souvent, coureur de filles. (146)

En refusant de se conformer au comportement qu'on attend de lui, mais aussi aux règles qui s'appliquent à sa tranche d'âge, le jeune homme transgresse les limites autant que les normes. Or ce processus de transgression qui le pousse vers la marginalité est en réalité source de *progression*, comme l'explique Pierre Coslin : « La transgression s'avère ainsi nécessaire à l'adolescence dans la mesure où elle permet au jeune de progresser, de rompre avec les images parentales qui, si elles ont été structurantes pour l'enfant, ne suffisent plus à son actuel développement. » (23) Vinciane Boudonnet remarque en outre très justement que le processus de marginalisation repose en général sur une dynamique duale et peut correspondre à une stratégie de défense de la part de l'individu exclu du groupe : « [...] la marginalité se présente souvent sous la forme d'un cercle vicieux : plus les marginaux sont rejetés, plus ils sont paradoxalement tentés de s'infliger eux-mêmes la souffrance de l'isolement, comme si c'était pour eux le seul moyen de maîtriser les événements. » (124) Par conséquent on peut imaginer que si Holden ne prend pas part au « match de l'année » dans la scène d'ouverture du roman et qu'il choisit de se positionner à l'écart du groupe, c'est parce qu'il a déjà été rejeté pour avoir perdu le matériel d'escrime dans le métro : « The whole team ostracized me the whole way back on the train. It was pretty funny, in a way. » (6) S'il prétend s'être amusé de la situation, son malaise est aisément perceptible, et signalé notamment par la répétition de l'adverbe « whole » qui traduit l'intensité de la punition infligée par le groupe. Il est d'ailleurs significatif qu'il ait acheté sa casquette, « a red hunting hat », juste après avoir été mis au ban par l'équipe d'escrime (« I saw it in the window of this sports store when we got out of the subway, just after I noticed I'd lost all the goddam foils. » [24]). Cet accessoire joue un double rôle<sup>183</sup> : il le protège des attaques extérieures et envoie un signal de dangerosité (le rouge renvoyant – entre autres – à la violence, l'allusion à la chasse faisant de lui un prédateur) intimant aux autres de rester à distance. Lorsque Ackley l'interroge sur la casquette, Holden profite de l'occasion pour jouer au misanthrope : « 'This is a people shooting hat,' I said. 'I

183 Pour une analyse détaillée des multiples significations de la casquette du narrateur, on se reportera aux articles de Michèle Bonnet, « La casquette de Holden Caulfield : détail et travail de l'inconscient dans *The Catcher in the Rye* », et de Clinton W. Trowbridge, « Character and Detail in *The Catcher in the Rye* ».

shoot people in this hat.’ » (30)

Le cercle vicieux de la marginalité est également perceptible dans la lettre que Holden envoie à Kenneth depuis sa colonie de vacances dans « Ocean ». Dès les premières lignes, le garçon affirme son refus de se plier aux règles du jeu et donc aux normes de la collectivité : « Dear Kenneth, This place stinks. I never saw so many rats. You have to make stuff out of lether [sic] and go for hikes. They got a contest between the reds and the whites. I am supposed to be a white. I am no lousy white. » (10-11) Parce qu'il refuse ensuite de chanter le soir dans la salle à manger comme le veut la tradition instaurée par les moniteurs, il est exclu du groupe : « They got me austersized now for not singing in the dining room with Mr. Grover. None of these rats can talk to me. » (11) On observe ici une dynamique différente de celle évoquée précédemment : si le fait d'être ostracisé tend à renforcer les comportements marginaux, à l'inverse toute forme de déviance conduit à l'ostracisme.

Cette dynamique duale intervient également pour ces personnages de l'œuvre qui effectuent ce que l'on appellera un détour par l'Orient. Le monde dans lequel ils évoluent étant corrompu et hypocrite, certains se tournent vers la religion et la philosophie orientales pour y trouver la sincérité et l'harmonie qu'ils recherchent. En cela ils ne font que dupliquer la quête de Salinger qui, à partir des années 1950, s'intéresse de plus en plus à ce que la spiritualité orientale peut lui offrir<sup>184</sup> (inclination qui le rapproche à nouveau – à son grand désespoir – de la Beat Generation et de Kerouac en particulier). Comme l'ont relevé Happe et Boudonnet, la quête à laquelle se livrent les personnages est bien spirituelle avant d'être religieuse<sup>185</sup>. À dire vrai, l'œuvre dans son ensemble propose un éventail de religions, venues d'Orient comme d'Occident, invitant l'individu à ne pas limiter ses recherches à une seule direction et à se saisir dans chaque croyance de ce qui lui semble pertinent pour poursuivre la trajectoire de sa quête. Comme on le voit dans « Zooey », même les croyances les plus absurdes ont leur place sur le chemin de l'élévation spirituelle :

“Everybody in this family get his goddam religion in a different package,” he commented, with a notable absence of awe in his tone. “Walt was a hot one. Walt and Boo Boo had the hottest religious

184 Margaret Salinger raconte que son père a pensé un temps devenir moine après être devenu ami avec Daisetz Suzuki, l'auteur qui a diffusé la philosophie Zen en Occident (11). Elle explique cependant que Salinger ne s'intéressait pas uniquement aux religions orientales, mais se passionnait pour tout nouveau type de philosophie ou de doctrine susceptible de faire progresser son avancement spirituel : « My mother said that he would go away for several weeks only to return with the piece he was supposed to be finishing all undone or destroyed and some new 'ism' we had to follow. These came with every botched or unpublished work: Zen Buddhism, Vedanta Hinduism, 1950s off and on; Kriya yoga, 1954-1955; Christian Science, 1955 off and on to present; Scientology, called Dianetics at the time, 1950s; something having to do with the work of Edgar Cayce; homeopathy and acupuncture, 1960s to present; macrobiotics, 1966 through the end of their divorce. » (94-95)

185 Pour approfondir l'enquête sur les diverses religions et philosophies orientales mentionnées en différentes occasions dans les nouvelles, on pourra consulter le chapitre « Zen, Bouddhisme et Vedanta » dans la thèse de François Happe.



philosophies in the family.” He dragged on his cigar, as if to offset being amused when he didn't care to be. “Walt once told Waker that everybody in the family must have piled up one *helluva* lot of bad karma in his past incarnations. He had a theory, Walt, that the religious life, and all the agony that goes with it, is just something God sicks on people who have the gall to accuse Him of having created an ugly world.” [...]

“Boo Boo's? Boo Boo's convinced Mr. Ashe made the world. She got it from Kilvert's ‘Diary.’ The schoolchildren in Kilvert's parish were asked who made the world, and one of the kids answered, ‘Mr. Ashe.’” (154-155)

Tous les critiques s'accordent à dire que le Zen constitue l'influence principale de Salinger en termes de philosophie orientale, peut-être justement parce qu'il s'agit d'une pratique qui embrasse toutes les religions sans discrimination. Dans leur article (dont le titre, « One Hand Clapping », fait référence au koan Zen inscrit en ouverture du recueil *Nine Stories*), Gwynn et Blotner citent Daisetz Suzuki pour tenter de définir les principes de cette pratique spirituelle :

(1) “The basic idea of Zen is to come in touch with the inner workings of our being, and to do this in the most direct way possible, without resorting to anything external or superadded.” (2) “As I conceive it, Zen is the ultimate fact of all philosophy and religion... Therefore Zen is not necessarily the fountain of Buddhist thought and life alone; it is very much alive also in Christianity, Mohammedanism, in Taoism, and even in positivistic Confucianism... Zen is what makes the religious feeling run through its legitimate channel and what gives life to the intellect.” (110-111)

Au regard de cette présentation, on comprend qu'en ayant recours à la philosophie Zen les personnages empruntent des voies spirituelles peu répandues en Occident et qui ne correspondent pas aux modes de vie et de pensée américains. En effectuant ce détour par d'autres voies, ils se trouvent placés en position de marginalité ; en retour, l'approche Zen suscite l'incompréhension et conduit de nouveau la majorité à les rejeter. Dans « Teddy », le personnage éponyme déclare : « I mean it's very hard to meditate and live a spiritual life in America. People think you're a freak if you try to. My father thinks I'm a freak, in a way. » (188) Seymour, quant à lui, relate dans son journal une anecdote qui démontre que l'approche Zen provoque l'incompréhension, et donc la peur, chez ceux pour qui ses concepts ne sont pas familiers :

[...] evidently Mrs. Fedder has been haunted for days by my remark at dinner one night that I'd like to be a dead cat. She asked me at dinner last week what I intended to do after I got out of the Army. [...] I answered that it seemed to me that the war might go on forever, and that I was only certain that if peace ever came again I would like to be a dead cat. Mrs. Fedder thought I was cracking a joke of some kind. A sophisticated joke. She thinks I'm very sophisticated, according to Muriel. [...] I told Muriel tonight that in Zen Buddhism a master was once asked what was the most valuable thing in the world, and the master answered that a dead cat was, because no one could put a price on it. M. was relieved, but I could

see she could hardly wait to get home to assure her mother of the harmlessness of my remark. (« Raise High » 70-71)

Bien sûr, Salinger ne se prive pas de critiquer le mysticisme, ainsi que la philosophie Zen, surtout quand ils s'apparentent à des phénomènes de mode, comme le souligne James Lundquist dans l'article « A Cloister of Reality: The Glass Family » :

At the time the stories were written, Zen had become not only fashionable but downright faddish as had other mystical ways of seeking transcendence, and the dialogue between Franny and Zooey seems clearly to be a reaction to this phenomenon. Seymour may have reached the state of enlightenment through his studies in Oriental wisdom, and Buddy may nearly have gotten there, but for Franny it has led to a breakdown and for Zooey an anxiety-caused illness [an ulcer]. (38-39)

Néanmoins, ce détour par l'Orient reste l'une des solutions proposées pour échapper à une société d'où la spiritualité semble avoir disparu au profit de l'individualisme et du matérialisme.

Dans l'œuvre de Salinger, le détour par la marge s'effectue enfin par le biais d'associations à première vue incongrues entre enfants<sup>186</sup> et marginaux. On pense évidemment au duo de Sybil et Seymour dans « Bananafish » et à l'amitié qui lie Rudford et Black Charles dans « Blue Melody » mais on pourrait également mentionner « The Laughing Man » et « For Esmé ». Le rôle joué par Sybil dans la première nouvelle de la série Glass a été maintes fois discuté, et l'effet que la petite fille produit sur Seymour demeure ambigu (tout ce que l'on peut observer, c'est que le jeune homme se donne la mort quelques minutes seulement après l'avoir quittée). On remarque cependant que le Seymour que l'on découvre en compagnie de Sybil ne correspond pas à celui qui se dessine à travers la conversation de Muriel et sa mère. Il semble trouver du réconfort et de l'apaisement dans la compagnie de cette enfant avec qui il peut se comporter naturellement, sans crainte d'être jugé comme il le serait certainement par les autres vacanciers. Par exemple, Muriel explique à sa mère que son mari refuse de retirer son peignoir sur la plage : « He says he doesn't want a lot of fools looking at his tattoo. » (10) – Seymour n'a pas de tatouage, mais il ne supporte pas le regard des autres sur lui. En revanche, lorsque la petite fille lui propose d'aller se baigner, il n'hésite pas à se déshabiller et à l'accompagner. Le besoin qu'a Seymour de se connecter avec sa jeune camarade de baignade est signifié par les nombreux gestes qu'il initie pour créer un contact physique : il prend sa main à deux reprises (« Then, with his left hand, he took Sybil's hand. » [13] ; « He reached down and took back Sybil's hand. » [14]), mais il attrape aussi ses chevilles (« He reached in

186 Tibi explique que dans les nouvelles la présence des enfants est aussi fréquente que celle des marginaux car les deux groupes ont la particularité de se situer en-dehors de la société : « L'enfant occupe une place non moins importante, pour des raisons analogues de non-intégration au corps social et de perceptions limitées. » (56)

front of him and took both of Sybil's ankles in his hands » [12]) et lui embrasse la plante des pieds quand elle est sur le bateau gonflable (« The young man suddenly picked up one of Sybil's wet feet, which were drooping over the end of the float, and kissed the arch. » [16-17]). La répétition de ces gestes, tout comme la répétition des mots « hand » et « reach » trahissent l'immense besoin de contact humain de Seymour<sup>187</sup>. C'est ce même contact humain que Rudford trouve chez Black Charles, un musicien noir chez qui il passe ses après-midi :

You went there because Black Charles played the piano like somebody from Memphis – maybe even better. [...] He was something else – something few white piano players are. He was kind and interested when young people came up to the piano to ask him to play something, or just to talk to him. He looked at you. He listened. (161)

C'est en compagnie d'une population doublement marginale (des musiciens de jazz noirs)<sup>188</sup> que Rudford et la petite Peggy se sentent le plus à leur place. Mais comme l'explique Vinciane Boudonnet dans sa thèse, reprenant les observations de Becker sur le sujet, les personnages qui évoluent en dehors du cadre normatif imposé par la société ne sont pas conscients au quotidien de leur différence puisqu'ils recréent leur propre norme au sein de leur microcosme : « On assiste alors encore une fois à un renversement de situation, la marge devient centre, le marginal devient normal (du moins selon ses propres critères) [...]. » (27) Déplacer la norme, inverser marge et centre, permet à celui que l'on dit ou qui se voit comme marginal de retrouver une place légitime dans un groupe social. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce n'est pas la solitude que ces personnages inadaptés recherchent lorsqu'ils s'écartent du groupe, mais bien une nouvelle communauté *adaptée* à leur personnalité. C'est le cas par exemple de l'« Homme riant », inventé par John Gedsudski, qui trouve refuge dans la forêt : « There he befriended any number and species of animals: dogs, white mice, eagles, lions, boa constrictors, wolves. Moreover, he removed his mask and spoke to them, softly, melodiously, in their own tongues. They did not think him ugly. » (59) Enfin autorisé à ôter son masque, le paria trouve du réconfort auprès des animaux de la forêt, dont il partage la langue, tout comme Gedsudski trouve chez les enfants des compagnons qui l'admirent et avec qui la communication s'établit aisément, tandis que les relations avec les adultes se révèlent être plus compliquées. Le retranchement dans la marge peut donc s'apparenter à une forme de fuite, mais il offre surtout une position privilégiée aux personnages ainsi mieux à même de poser un regard plus éclairé sur la société de leur époque. L'exemple de Rudford dans « Blue Melody »

187 Frank O'Connor émet un commentaire similaire au sujet du recueil de nouvelles de Sherwood Anderson *Winesburg, Ohio* : « Those two terrible words, *alone* and *lonely*, ring out in almost every story in *Winesburg, Ohio*, and with them the word *hands* – hands reaching out for a human contact that is not there. » (39)

188 Les musiciens de jazz font justement l'objet d'un chapitre dans le livre de Becker *Outsiders*, où sont expliqués leurs rapports parfois compliqués à la « norme » et à la marge.

est frappant. Habitué à passer tout son temps en compagnie de musiciens afro-américains, il ne perçoit plus l'exclusion dont ces derniers sont victimes : ils sont devenus le centre de son monde et la société raciste et ségrégationniste de l'après-guerre n'en constitue que la marge. La tragédie de la mort de Lida Louise lui fait cependant prendre brutalement conscience de la réalité de la ségrégation : lorsque la chanteuse fait une crise d'appendicite, il ordonne à Black Charles de la conduire à l'hôpital Samaritan, ignorant la remarque du musicien qui l'avertit qu'il s'agit là d'un établissement privé – réservé aux blancs. Lorsque la standardiste l'informe que les patients noirs ne sont pas admis, Rudford se rend soudain compte que le microcosme dans lequel il évolue n'est pas représentatif de la société dans son ensemble. Pour ce jeune garçon blanc de bonne famille, le détour par la marge est un vecteur de lucidité quant à une situation dont il n'aurait autrement jamais pu prendre pleinement conscience. Pour lui comme pour les autres personnages de Salinger, l'écart ne se présente pas uniquement comme un mouvement de fuite : il est aussi ce pas de côté qui permet ensuite un retour sur une situation que l'on a perdu l'habitude de remettre en question. L'écart, dit François Jullien, est « exploratoire », « aventureux » (*L'écart et l'entre* 35). Revenant sur les bénéfices de son détour par la Chine dans le livre *Le détour et l'accès*, il explique :

Car l'intérêt – l'utilité – de passer par ce dehors de la pensée chinoise n'est pas tant de se « repayer » que de revenir sur les partis pris à partir desquels s'est développée notre pensée, en Europe – partis pris enfouis, non explicités, que la pensée européenne véhicule comme une « évidence », tant elle les a assimilés, et sur lesquels elle a prospéré. Passer par la Chine, c'est tenter d'élaborer une prise oblique, stratégique, prenant la pensée européenne à revers, sur notre *impensé*. J'appelle « impensé » ce à *partir de quoi* nous pensons et que, par là même, nous ne pensons pas. (20)

Les personnages de marginaux, en effectuant un détour, permettent ce retour sur une pensée ou un fonctionnement tenus pour acquis et qui n'est par conséquent jamais remis en question par la majorité de ceux qui obéissent à la norme. Néanmoins, il serait erroné, car simplificateur, de lire chez Salinger une opposition systématique entre « normaux » et « marginaux ».

### **c. Marginaux et conformistes, *phony* et *nice* : pour en finir avec une lecture dichotomique**

D'après Warren French, la quasi-totalité des textes de Salinger mettraient en scène deux « mondes » que tout oppose, l'un caractérisé par la sincérité, l'autre par les faux-semblants. Ces deux mondes sont désignés à l'aide de termes empruntés au lexique de

Holden : « I believe that these two worlds can best be distinguished by applying to them two adjectives that Salinger frequently uses – *nice* and *phony*. » (38) Happe dans un premier temps reprend ce postulat en incluant le narrateur de *Catcher* dans la première catégorie : « Si l'on admet que l'honnêteté, la sincérité et la simplicité caractérisent Holden et ce qu'il attend des autres, alors le mot « phoney » caractérise la simulation, l'hypocrisie et le mensonge. » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 126) L'analyse semble fort réductrice en ce qu'elle présente une société tout en noir et blanc, exempte de zone grise<sup>189</sup>. Or on sait qu'en dépit de ses bonnes intentions, Holden lui-même pratique régulièrement la simulation, l'hypocrisie et le mensonge, et que malgré toutes ses critiques vis-à-vis de la société qui a contribué à le façonner, il ne s'en éloigne jamais que brièvement. Comme la grande majorité des personnages de Salinger, le protagoniste de *Catcher* ne demeure que « marginalement marginal ». Autrement dit, pour relativiser les propos de ce début de chapitre, on observera que l'écrivain ne s'intéresse que très peu aux marginaux authentiques (qui vivent réellement en marge de la société, comme les narrateurs de *Huckleberry Finn* ou de *Rule of the Bone* de Russell Banks quelques années plus tard). Holden aspire au statut de marginal mais ne peut se décider à franchir le pas, ce qui le place dans un entre-deux permanent. Le masque de l'adolescent rebelle tombe rapidement si l'on prête attention à son discours, ainsi que l'écrit Suzanne Fraysse :

Car le discours du rebelle est en fait consensuel (qui pourrait trouver à redire à cette dénonciation du consumérisme, de la non-communication, de l'aliénation sociale ?), infantile (Holden procède par affirmations aussi gratuites que péremptoires), voire même conservateur (non seulement il n'imagine pas que le système établi puisse être remis en question, mais il critique bien souvent ceux qui violent les codes de sa classe sociale, que ce soient les midinettes de Seattle, les « pervers » de l'hôtel, Mr Antolini, et tous ceux dont le comportement s'écarte d'une norme bien conventionnelle). (157)

De plus, l'anticonformisme de façade du personnage tourne vite court lorsque, comme le souligne Happe, le jeune homme se révèle n'avoir « [ni] conscience politique ni [...] programme précis à offrir » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 158). Ou, pour reprendre les mots de Maxwell Geismar : « *The Catcher in the Rye* protests, to be sure, against both the academic and social conformity of its period. But what does it argue for? » (75) Sylvie Mathé poursuit ces réflexions dans l'article « De la subversion à la séduction : la rhétorique du discours affectif dans *The Catcher in the Rye* », où elle affirme que Holden se révèle être « un personnage plus névrosé que révolté » (50). Ces observations s'appliquent à dire vrai à

189 Une critique justement formulée par Alfred Kazin à l'encontre des nouvelles de la saga Glass dans l'article « J. D. Salinger: 'Everybody's Favorite' » : « [...] in his work the Glass children alone are right and everyone else is wrong. » (225) On préférera affirmer que les enfants Glass *pensent* être les seuls à avoir raison, leur auteur pointant à plusieurs reprises les échecs de leurs démarches respectives.

l'ensemble des textes du corpus, offrant le portrait de soldats qui n'auront jamais le cran de désertier ou de couples au bord de la rupture qui ne se sépareront pas, l'armée et le mariage demeurant dans l'œuvre des institutions intouchables. Holden lui-même, alors qu'il prétend être prêt à se retirer partiellement de la société pour aller vivre dans une cabane dans les bois, s'empresse de proposer à Sally de l'épouser : « Then, when the dough runs out, I could get a job somewhere and we could live somewhere with a brook and all and, later on, we could get married or something. » (171) Le fait qu'il choisisse de partager son fantasme avec Sally Hayes, sans doute la personne la plus traditionnelle et la moins imaginative qu'il connaisse, est d'ailleurs révélateur. La réponse de la jeune fille, « 'You can't just *do* something like that,' old Sally said. She sounded sore as hell. » (171), est sans doute celle qu'il espérait entendre, puisqu'elle équivaut à un anéantissement pur et simple de son doux rêve ; de même est-il ravi de renoncer de nouveau à son projet au prétexte que Phoebe a besoin de lui. Car on observera avec Happe que « [c]e que Holden recherche avant tout, ce n'est pas le désordre ni le bouleversement, c'est la stabilité. » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 159) La virulence de ses propos envers le monde des adultes tient moins de l'indignation ou de la colère que d'une double crainte, en apparence contradictoire : d'une part Holden redoute d'être contaminé par la corruption et l'hypocrisie et de devenir lui-même un de ces *phonies* dont il n'a de cesse de se plaindre ; mais dans le même temps le garçon redoute constamment d'être exclu par ses pairs. Maintes fois le personnage fait part de son désir (conscient ou inconscient) d'appartenance au groupe, comme lorsque Phoebe lui demande pour quelle raison il s'est fait renvoyer de l'école :

It was one of the worst schools I ever went to. It was full of phonies. And mean guys. [...] Everybody was always *locking* their door when somebody wanted to come in. And they had this goddam secret fraternity that I was too yellow not to join. There was this one pimply, boring guy, Robert Ackley, that wanted to get in. He kept trying to join, and they wouldn't let him. Just because he was boring and pimply. (217-218)

A travers l'histoire de Ackley, c'est sa propre peur de l'exclusion que Holden exprime. En déclarant que c'est par lâcheté qu'il a rejoint la confrérie étudiante, il confesse son incapacité à vraiment se distinguer du groupe, et son besoin d'appartenir à une communauté, aussi condamnable soit-elle. On note d'ailleurs que Holden n'est aucunement ostracisé dans son lycée : il est capitaine de l'équipe d'escrime, s'offre des sorties entre amis et appartient à une confrérie qui impose un minimum de sélection. Pourtant, on l'a vu, il n'en est pas moins frappé par une solitude qui l'accable, y compris lorsqu'il est accompagné. Ainsi, au chapitre 7, alors qu'il discute avec Ackley, on peut mesurer l'ampleur de cette solitude : « I felt so

lonesome, all of a sudden. I almost wished I was dead. » (62) ; « Boy, did I feel rotten. I felt so damn lonesome. » (63) Le narrateur de *Catcher*, comme de nombreux autres personnages (John Gedsudski, les enfants Glass, Jean de Daumier-Smith ou Teddy), est habité par un conflit entre son besoin d'appartenir au groupe et son désir de le quitter.

Ce mouvement ambivalent, qui témoigne d'un refus, de la part de l'auteur, de toute opposition définitive et simplificatrice entre norme et marge, s'illustre également par le retour régulier du motif de l'inversion dans les textes du corpus. Sa manifestation la plus évidente se trouve dans les personnages d'enfants qui sont aussi des sages. Esmé, Allie, Phoebe, Teddy ou le jeune Seymour servent tous de guides aux adultes de leur entourage. Pour autant, contrairement à ce qui a parfois été avancé, Salinger ne se livre pas à une idéalisation systématique de l'enfance<sup>190</sup> ; dans *Nine Stories* par exemple Sybil et Booper font preuve de jalousie, d'égoïsme, de méchanceté et même de cruauté envers des enfants ou des animaux. Il n'est donc pas question de dresser un portrait manichéen des relations entre enfants et adultes, et on assiste souvent à un renversement des rôles. Dans « Teddy », on a par exemple l'impression que le fils veille sur son père plus que l'inverse. Mr. McArdle s'adresse avec beaucoup d'agressivité à cet enfant qu'il ne comprend pas (« I'll exquisite day you, buddy, if you don't get down off that bag this minute. » [166]) alors que Teddy cherche au contraire à lui faire plaisir pour compenser sa différence qui fait souffrir son père (« See if you can find daddy's army tags and wear them whenever possible. It won't kill you and he will like it. » [178-180]). Dans « Hapworth », le renversement des rôles parent/enfant est poussé à son paroxysme lorsque Seymour, sept ans, s'adresse à Les et Bessie comme un père complimentant sa progéniture : « Keep up the good work! Jesus, you are a talented, cute, magnificent couple! » (179) Plus loin il affirme avec aplomb et dans un langage peu adapté la supériorité de son jugement sur celui de ses parents :

Take no offense, but you are both entirely, absolutely, and very painfully wrong about his never missing anybody but me; I refer, of course, to Buddy. You would make me a lot happier, quite frankly spoken, if you didn't press that kind of painful and erroneous crap on me over the phone again, dear Les. It is very hard to leave the phone on your own two feet when your own beloved and talented father says something that damaging, wrong, and quite stupid. (180)

Ce motif de l'inversion se retrouve également dans le décalage fréquent entre l'expression faciale de Seymour et la situation en cours :

« His smile often went backward or forward when all the other facial traffic in the room was either not moving at all or moving in the opposite direction. His distributor wasn't standard, even in the family. He

190 Le traitement de l'enfance dans les textes de Salinger sera analysé dans la troisième partie de ce travail.

could look grave, not to say funereal, when candles on small children's birthday cakes were being blown out. On the other hand, he could look positively delighted when one of the kids showed him where he or she had scraped a shoulder swimming under the float. » (« Seymour » 172-173)

L'attitude décalée de Seymour confirme ce refus, de la part de Salinger, d'une dichotomie réductrice entre bien et mal, *phony* et *nice*, norme et marge. Chez Salinger, les catégories sont mouvantes et il est nécessaire de ne pas s'arrêter à la surface du texte et de se détacher de l'emprise de narrateurs forts et péremptoirs comme Holden pour voir ce qui se cache derrière leurs propos. Comme le conclut Vinciane Boudonnet :

À travers un langage particulièrement imagé et riche de symboles, J. D. Salinger qui a su faire du paradoxe son territoire personnel, met en valeur la fusion des contraires, faisant d'une chose le reflet de son opposé, de la fuite le synonyme du désir d'intégration et du suicide la représentation de l'acceptation de la vie (celle que promet la réincarnation Bouddhiste). (419)

Pour parvenir à cette compréhension, le lecteur est invité, comme les personnages avant lui, à faire un pas de côté pour gagner le recul nécessaire à une appréciation plus éclairée et donc plus juste de situations qui perdent alors tout caractère manichéen.



## 2. Obliquité des échanges

Au cœur de l'œuvre de Salinger se dessine une réflexion sur la difficulté qu'éprouve l'homme à établir le contact avec ses semblables, problème assurément universel mais en outre exacerbé par les travers de la société profondément individualiste que l'on a pu décrire. Les personnages, la plupart du temps en quête de relations fortes et sincères avec leurs prochains, ne semblent cependant pas capables de se livrer à aucun échange simple et direct, et leurs modes de communication reposent bien souvent sur des stratégies de détour. L'approche oblique qu'ils adoptent se révèle parfois être un moyen de protection ou une fuite face à leur interlocuteur, qui leur évite toute situation susceptible de faire éclater au grand jour leur vulnérabilité. Mais souvent, au contraire, le détour qu'ils effectuent est tout simplement nécessaire, et leur permet d'effleurer ce qu'ils n'oseraient aborder de face. La communication s'accomplit alors par le biais de moyens de substitution, reléguant le langage au second plan. Tantôt une attention particulière est portée aux gestes et aux postures, tantôt des objets s'emplissent d'une signification et d'une fonction spécifiques pour favoriser le rapprochement entre deux personnages. Le recours à l'écrit apparaît indispensable en certaines occasions où toutes les stratégies de communication orale ont échoué. Et paradoxalement, même le silence est parfois plus éloquent que les mots.

### a. Une communication entravée

On l'a vu, les environnements dans lesquels évoluent les protagonistes de Salinger sont le plus souvent peu propices à la communication : Eloise pense son mari trop bête pour la comprendre, Teddy McArdle ne partage rien avec sa famille, les « jeunes gens » faisant la fête chez Lucille Henderson « se parlent mais ne communiquent pas » (Happe, *L'évolution de J. D. Salinger* 127). Dans *Catcher*, les exemples d'échanges stériles ou de communication avortée constituent la norme plutôt que l'exception, à l'instar de cette conversation avec l'une des filles rencontrées au Lavender Room :

“[...] Did you ever hear of Marco and Miranda?”

“What?” she said. She wasn't even listening to me. She was looking all around the place.

“I said did you ever hear of Marco and Miranda?”

“I don't know. No. I don't know.”

“Well, they're dancers, she's a dancer. She's not too hot though. She does everything she's *supposed* to, but she's not so hot anyway. You know when a girl's really a terrific dancer?”

“Wudga say?” she said. She wasn't listening to me, even. Her mind was wandering all over the place.

“I said do you know when a girl's really a terrific dancer?”

“Uh-uh.”

“Well – where I have my hand on your back. If I think there isn't anything underneath my hand – no can, no legs, no feet, no *anything* – then the girl's really a terrific dancer.”

She wasn't listening, though. So I ignored her for a while. We just danced. (92-93)

Non seulement la conversation est hachée, constamment interrompue par les questions de la jeune fille, mais Holden comprend surtout que ses paroles se perdent dans le vide, que l'échange n'en est pas un. Ce simulacre de communication est représentatif de la grande majorité des interactions initiées par le personnage dans le roman. Il serait toutefois inexact de tenir la société hypocrite et individualiste décrite précédemment pour seule responsable de cet échec dans les interactions humaines. Par son comportement fuyant et sa peur du rejet, Holden est l'initiateur de nombreuses situations de communication manquées. On pense par exemple à sa conversation avec Mrs. Morrow, au terme de laquelle il regrette d'avoir donné un faux nom et d'avoir empêché par là tout échange sincère et authentique<sup>191</sup>. Pour Karen R. Tolchin, il s'agit là d'un comportement typique du personnage de *Bildungsroman* : « The American *Bildungsroman*'s protagonist foils every attempt by others to bridge the distance between them, and then becomes melancholic over the cruelty of his isolation. » (8) L'incapacité de Holden à s'ouvrir sincèrement aux autres est symbolisée dans le roman par les multiples appels avortés à Jane Gallagher, la seule personne qui compte vraiment à ses yeux en dehors de Phoebe et Allie<sup>192</sup>. On remarque en outre qu'en plusieurs occasions son désir de parler avec son amie se reporte sur une autre jeune femme. Au chapitre 9, il renonce pour la deuxième fois à appeler Jane : « I started toying with the idea, while I kept standing there, of giving old Jane a buzz [...]. The only reason I didn't do it was because I wasn't in the mood. If you're not in the mood, you can't do that stuff right. » (82) Immédiatement après lui vient

191 On se reportera au Chapitre 1, A/2 qui concerne les masques physiques ou symboliques et leurs fonctions dans l'œuvre.

192 Dans « Both Parties », le narrateur Billy affiche les mêmes difficultés à communiquer avec la personne la plus importante à ses yeux : « Twice during lunch I went in the phone booth, but both times I hung up before I finished dialing our number. I don't know why. I mean, what 'd I go in here for in the first place? » (39)

l'idée de contacter Faith Cavendish, qu'il ne connaît pas mais qu'on lui a décrit comme une fille facile. Plus tard, il reporte à nouveau le désir qu'il éprouve envers Jane, cette fois sur Sally : « I thought of giving old Jane a buzz, to see if she was home yet and all, but I wasn't in the mood. What I did do, I gave old Sally Hayes a buzz. [...] I wasn't too crazy about her, but I'd known her for years. I used to think she was quite intelligent, in my stupidity. » (137) Dans les deux cas, l'enjeu d'une conversation avec Jane est trop élevé pour que Holden prenne le risque d'être déçu ou de tout gâcher par maladresse : il choisit donc la facilité en contactant des jeunes filles qu'il désire sexuellement, mais avec qui il n'imagine pas créer de relation forte. Par peur de la déception, le narrateur ne s'autorise que des relations superficielles qui ne comblent pas son besoin profond de communication authentique. De plus, l'une des raisons pour lesquelles le narrateur de *Catcher* ne parvient pas à aller à la rencontre des autres est qu'il se méprend sur la nature des relations humaines. À cet égard, sa restitution erronée du poème de Robert Burns est hautement symbolique : en substituant les mots « When a body *catch* a body » à l'original « Gin a body *meet* a body »<sup>193</sup>, il nie toute notion d'échange et de réciprocité et démontre par là qu'il ignore ce qu'est une authentique relation avec son prochain. De même, on a pu observer au chapitre précédent que l'imprécision du langage de Holden, qui utilise nombre d'expressions polysémiques telles que « lousy » ou « old », et d'expressions indéfinies et englobantes comme « and all », témoigne de son incapacité à communiquer ses sentiments avec justesse<sup>194</sup>. Paradoxalement, les rares fois où son discours fait preuve d'une apparente simplicité, celle-ci témoigne en fait d'un manque de sincérité profonde. Ainsi déclare-t-il son amour à Sally Hayes sans prendre le temps de réfléchir à la nature de ses sentiments : « Then, just to show you how crazy I am, when we were coming out of this big clinch, I told her I loved her and all. It was a lie, of course, but the thing is, I *meant* it when I said it. I'm crazy. I swear to God I am. » (163) Incapable de composer le numéro de Jane pour simplement discuter avec elle, il n'a aucun mal à dire « je t'aime » à une fille qu'il n'apprécie que modérément. Il est vrai que dans le roman, les rares occasions où il cherche à établir une relation sincère pour rompre sa solitude se soldent en général par un échec. Préoccupé par le sort des canards de Central Park en hiver (auxquels il s'identifie), il interroge les deux chauffeurs de taxi qu'il rencontre. Le premier croit à une blague d'adolescent : « He turned around and looked at me like I was a madman. 'What're ya tryna do, bud?' he said. 'Kid me?' » (78) Le second s'énerve et élude la question des canards pour parler des poissons du lac :

193 Nous soulignons dans les deux citations.

194 Pour une étude détaillée du langage de Holden, voir Chapitre 2, A/ 2.

“How the hell should I know?” he said. “How the hell should I know a stupid thing like that?”

“Well, don't get *sore* about it,” I said. He was sore about it or something.

“Who's sore? Nobody's sore.”

I stopped having a conversation with him, if he was going to get so damn touchy about it. But he started it up again himself. He turned all the way around again, and said, “The *fish* don't go no place. They stay right where they are, the fish. Right in the goddam lake.” (107)

Holden n'obtiendra jamais de réponse à la question qui l'obsède. Plus tard, la rencontre avec Carl Luce le conduit à une nouvelle déception. À ce stade, son besoin de se confier est tel qu'il est prêt à le faire auprès de n'importe qui. Mais pour une fois qu'il se résout à demander des conseils et à chercher du soutien, il est stoppé net dans sa démarche :

“Listen, hey, Luce. You're one of these intellectual guys. I need your advice. I'm in a terrific – ”

He let out this big groan on me. “*Listen, Caulfield [...]*” [...]

You could tell he didn't feel like discussing anything serious with me. That's the trouble with these intellectual guys. They never want to discuss anything serious unless *they* feel like it. So all I did was, I started discussing topics in general with him. (187-188)

Quand son camarade s'apprête à partir, Holden est si désespéré qu'il se résigne à admettre sa solitude, même si cela implique de révéler sa vulnérabilité. Une fois encore, son interlocuteur demeure insensible à sa situation : « ‘Have just one more drink,’ I told him. ‘Please. I'm lonesome as hell. No kidding.’ He said he couldn't do it, though. He said he was late now, and then he left. » (193) Juste après le départ de Carl Luce, Holden s'amuse à nouveau à prétendre avoir été blessé par balle : « When I was *really* drunk, I started that stupid business with the bullet in my guts again. [...] I didn't want anybody to know I was even wounded. I was *concealing* the fact that I was a wounded sonuvabitch. » (195) Après l'échec de sa conversation avec Luce, c'est par crainte de l'indifférence d'autrui que le jeune homme se refuse à montrer ses blessures. La conclusion du roman évoque elle aussi les dangers qu'il peut y avoir à établir une relation sincère avec autrui (ici, avec le lecteur) : « Don't ever tell anybody anything. If you do, you start missing everybody. » (277) En terminant son récit par ces mots, Holden révèle qu'il n'est finalement jamais aussi seul que lorsqu'il se livre avec sincérité.

Dans *Franny & Zooey*, Franny rencontre à son tour des difficultés de communication qui l'amènent à adopter des stratégies d'obliquité. Cela est notamment manifeste dans les rapports qu'elle entretient avec Lane, son petit ami. Le premier contact du lecteur avec la

benjamine des Glass se fait à travers une lettre que l'étudiant relit en l'attendant sur le quai de la gare. Or l'auteure de ce courrier ne ressemble en rien à la Franny que l'on découvre par la suite<sup>195</sup>. De son propre aveu, la première se présente comme une midinette écervelée (« P.P.S. I sound so unintelligent and dimwitted when I write to you. » [5]). Franny joue en fait un rôle, arborant le masque de l'étudiante amoureuse, justement parce qu'elle ne parvient pas à établir de relation sincère avec Lane. En cela elle est représentative de l'ensemble de la famille Glass, dont Bessie déplore l'incapacité à communiquer dans « Zooey » – la mère se lamente de ce que son fils Buddy n'ait même pas le téléphone alors qu'il vit dans un coin reculé. Les membres de cette famille hors-normes se distinguent par l'obliquité de leurs méthodes de communication. Buddy, l'auteur désigné de ce « film de famille en prose » qu'est « Zooey », avertit le lecteur dès son introduction : « We are, all four of us, blood relatives, and we speak a kind of esoteric, family language, a sort of semantic geometry in which the shortest distance between any two points is a fullish circle. » (49) La dynamique de leurs conversations est particulièrement visible dans « Zooey » où le personnage éponyme prend part à une longue discussion avec sa mère. On observe chez lui des stratégies d'esquive qu'il applique en toutes circonstances, que le sujet soit trivial ou fondamental. Dans le premier cas, son comportement s'apparente au jeu d'un jeune adulte s'amusant à provoquer sa mère :

“Do you have a washrag back there?” she asked.

“The word is ‘washcloth,’ not ‘washrag,’ and all I want, God damn it, Bessie, is to be left alone in this bathroom. That's my one simple desire. If I'd wanted this place to fill up with every fat Irish rose that passes by, I'd've said so. Now, c'mon. Get out.”

“Zooey,” Mrs Glass said patiently. “I'm holding a clean washrag in my *hand*. Do you or don't you want it? Just yes or no, please.”

“Oh, my God! Yes. Yes. *Yes*. More than anything in the world. Throw it over.” (79)

Jamais Zooey ne répond de manière directe: il élude d'abord totalement la question puis ne peut s'empêcher de contrevenir à la requête de sa mère, qui souhaite une réponse brève et sans équivoque. Lorsque sa mère sollicite son avis et son aide pour résoudre la crise de Franny, il adopte une attitude similaire:

“Answer my question, please. Do you or don't you think I should try to get in touch with Waker? I'm *afraid* to, frankly. He's so emotional – priest or no priest. If you tell Waker it looks like *rain*, his eyes all fill up.”

195 Au Chapitre 6, B/1, on verra comment le lecteur est invité à perpétuellement reconsidérer son point de vue sur les personnages et les situations qui lui sont présentés.

Zooley shared his amusement at this remark with the reflection of his own eyes in the mirror. "There's hope for you yet, Bessie," he said. (94)

Tout au long de la conversation, le jeune homme cherche à esquiver toutes les requêtes de sa mère, préférant l'ironie et le sarcasme aux réponses franches et précises. C'est à force de patience que Bessie finit par obtenir de lui plus d'informations sur la situation de Franny. Dans la *novella*, la position adoptée par les personnages est également symptomatique de leur inaptitude à échanger avec simplicité et sincérité. Durant la majeure partie de leur conversation, Bessie et Zooley sont séparés par un rideau de douche, le fils se trouvant dans son bain. Même une fois sorti, on a vu que le jeune homme tourne le dos à sa mère pour s'examiner dans le miroir, se raser et se préparer. Plus tard, au cours de sa discussion avec Franny, Zooley choisit soudain de s'allonger sur le sol lorsqu'il s'apprête enfin à lui dire ce qu'il pense réellement de son attitude vis-à-vis de la « Prière à Jésus » (« he stretched out on his back on the carpet again » [155] ; « The speaker's hands were folded benignly on his chest. » [156]). Le fait que les deux personnages ne se regardent pas dans ce qui est pourtant un moment d'intense communication montre que l'obliquité et le détour restent pour eux inévitables dans l'expression de sentiments authentiques. Au reste, Zooley ne peut s'empêcher d'aborder ce moment de vérité en se livrant à une imitation comique de sa mère :

Then, in an almost unintelligibly thick Mayfair accent: "I'd rather like a word with you, Miss Glass, if you've a moment." The response to this, over at the couch, was a distinctly ominous silence. "Say your prayer if you want to, or play with Bloomberg, or feel free to smoke, but give me five minutes of uninterrupted silence, buddy. And, if possible, *no tears at all*. O.K.? You hear me?" (156)

C'est ensuite par le biais d'une nouvelle imitation, produite à partir d'un téléphone situé dans une pièce voisine, que Zooley tente à nouveau de faire passer son message à sa sœur<sup>196</sup>. Ces détours, s'ils peuvent paraître superflus, sont en réalité passage obligé. Dans son article « Ne vaut pas le voyage ! », Denis Boisseau rappelle qu'un détour ne s'effectue que par ce qu'il est nécessaire ou efficace dans certaines circonstances :

« Détour/raccourci : le rapprochement est judicieux, l'opposition ne l'est pas. Nous tenons ici l'argument même de notre propos. L'apparence, et l'opinion commune, voudrait que le détour allonge, qu'il soit un supplément inutile. C'est là une illusion, le détour n'est allongement que pour qui n'en « voit pas la raison », et n'en partage pas les déterminations, ou les néglige. Le détour est en réalité le meilleur parcours « étant donnés les motifs ou les circonstances », dont pourtant l'enchevêtrement ou l'imbroglio nous rendent l'économie impénétrable. (10-11)

196 Chez Salinger, le téléphone est alternativement outil de communication (« Zooley ») et symbole de son échec (« Pretty Mouth », qui se déroule presque exclusivement au téléphone, met en scène l'absence d'échanges sincères et directs).

Si Zoëy adopte des stratégies d'obliquité pour permettre à son message de parvenir à son but, c'est parce qu'il n'est pas en mesure de procéder différemment. L'œuvre de Salinger foisonne de situations louant cette communication oblique ou indirecte, qui répond à une impossibilité à communiquer ouvertement et simplement.

## **b. Les bénéfices d'une communication oblique**

### **Les échanges extra-langagiers**

Au rang des stratégies de communication indirectes figurent en premier lieu toute une gamme d'échanges non-verbaux impliquant tour à tour le langage corporel, l'intuition ou encore divers objets porteurs de sens et de symboles qui viennent se substituer à la conversation. On se souvient par exemple de l'analyse de Vinciane Boudonnet qui, relevant minutieusement toutes les occasions où des personnages croisent ou décroisent les jambes, montre dans sa thèse comment « J. D. Salinger sélectionne le mouvement des jambes et le transforme en un langage complexe » (140)<sup>197</sup>. Comme c'est fréquemment le cas en littérature autant que dans la réalité, les gestes et les attitudes corporelles des personnages sont souvent aussi éloquents que leurs paroles, parfois même à leur insu. Holden explique par exemple que sa sœur voit immédiatement au travers de ses mensonges et qu'il lui est impossible de lui cacher qu'il a été renvoyé :

Boy, you have to watch her every minute. If you don't think she's smart, you're mad.

“How come you're not home *Wednesday*?” she asked me. “You didn't get kicked out or anything, did you?”

“I told you. They let us out early. They let the whole – ”

“You did get kicked out! You did!” old Phoebe said. (213)

Le narrateur ne nous dit rien de son attitude physique, probablement parce qu'il n'en a pas conscience, alors qu'il transparait que ses gestes ou ses regards ont certainement contribué à trahir son imposture. Parfois, un geste ou une posture suffisent à exprimer des sentiments qui, probablement, n'auraient pu s'énoncer par des mots, comme on l'observe lors des retrouvailles de Billy et Ruthie dans « Both Parties » : « I told her I was sort of afraid she wasn't coming home. She didn't say anything. Her face was on my neck. When her face is on my neck, she

197 Voir Chapitre 2, A/ 1.

never talks. » (40) Le sentiment de tendresse et de confiance qui émane de ce geste simple scelle silencieusement la réconciliation des deux jeunes gens.

Chez Salinger, le silence<sup>198</sup> est en général synonyme d'un lien intense entre les personnages. Dans « Blue Melody », le lien entre Rudford et Peggy se crée notamment au cours de ces après-midi passés assis côte-à-côte à écouter Black Charles répéter sans échanger de paroles : « Going down to Willard Street to hear Black Charles play was even better with Peggy along, Rudford found out. She was not only somebody good to sit on the floor with; she was somebody good to listen with. » (161) Cette forme de communication silencieuse est également louée dans la *novella* « Raise High », dans laquelle Buddy Glass est frappé d'un sentiment d'isolement et d'exclusion initié par l'attitude de la demoiselle d'honneur à son égard : « Unofficially but unmistakably, she was appointing me odd-man-out again, and at that moment, for no reason worth going into, I felt a sense of isolation and loneliness more overwhelming than I'd felt all day. » (51) La seule source de réconfort pour le narrateur est la relation qui s'établit tout naturellement avec le vieil oncle sourd-muet du père de la mariée par le biais d'interactions presque exclusivement non-verbales : « Occasionally, I remember, as we walked along, my friend and I looked up and down, respectively, at each other and exchanged idiotic expressions of pleasure at sharing one another's company. » (50) Les termes évoquant l'échange sont nombreux (« respectively », « at each other », « exchanged », « sharing »), signifiant que chacun reconnaît en l'autre un semblable et que les deux hommes sont liés par ce silence partagé qui, paradoxalement, se présente comme le paroxysme de la communication. Le contact établi est si profond que Buddy l'imagine presque se matérialiser physiquement : « An instant later, a silk hat materialized in the air beside me, considerably down and at the left, and my special, only technically unassigned cohort grinned up at me – for a moment, I rather thought he was going to slip his hand into mine. » (54)

Les personnages n'ont donc pas toujours besoin de parler pour se comprendre. Lorsque la communication verbale échoue à exprimer ce qui se joue réellement, le contact s'effectue parfois par le biais d'échanges d'objets symboliques. Dans « Soft-Boiled Sergeant », le dialogue est presque inexistant entre le Sergent Burke et Philly, jeune recrue de seize ans, terrifié de se retrouver au milieu de soldats plus âgés et expérimentés que lui. Alors que les situations de communication langagière sont réduites au minimum (« Because Burke come over to where I was sitting on my bunk, bawling my head off – but quiet like – and he stood over me for around twenty minutes, just watching me like, not saying nothing. » [43]), la reconnaissance d'une compréhension mutuelle entre les deux personnages passe par le prêt

198 Le thème du silence sera à nouveau abordé au Chapitre 6.



des médailles du gradé au débutant :

I untangled Burke's bunch of medals and pinned every one of them on my G.I. underwear. It was just like I got an order to do it. The googly-eyed guy with the cockeyed voice told me to. So I pinned them on – straight across my chest, and some of them right underneath. I didn't even know enough to put them on the left side. Right smack in the middle of my chest I put them. Then I looked down at them, and I remember a big, fat, kid's tear run out of my eye and splashed right on Burke's Crah de Gairry. I looked up at Burke, scared that maybe he'd get sore about it, but he just watched me. Burke, he really knowed how to do big things.

Then, when all Burke's medals was on my chest, I sat up a little off my bunk, and come down hard so that I bounced, and all Burke's medals chimed, like – like church bells, like. I never felt so good. (44)

Nul besoin pour le narrateur d'expliciter sa crainte de ne pas être à la hauteur : en lui prêtant ses médailles pour quelques heures, son supérieur lui fait savoir qu'il comprend son sentiment et lui témoigne sa confiance.

Dans « Just Before the War », l'objet porteur de sens est un vulgaire sandwich au poulet. La nouvelle met en scène l'apprentissage de relations vraies et sincères, et d'une véritable forme de communication avec autrui. Dès les premières lignes, Ginnie Mannoxx est présentée comme une jeune fille superficielle privilégiant les relations intéressées :

Five straight Saturday mornings, Ginnie Mannoxx had played tennis at the East Side Courts with Selena Graff, a classmate at Miss Basehoar's. Ginnie openly considered Selena the biggest drip at Miss Basehoar's – a school ostensibly abounding with fair-sized drips – but at the same time she had never known anyone like Selena for bringing fresh cans of tennis balls. Selena's father made them or something. (39)

Lors de leur rencontre, le contraste est tout de suite flagrant entre Ginnie et Franklin, le frère de Selena, la première se montrant extrêmement soucieuse de l'image qu'elle renvoie, le second complètement indifférent à la question :

Ginnie guessed it was Selena's brother, whom she had never seen. She crossed her long legs, arranged the hem of her polo coat over her knees, and waited.

A young man wearing glasses and pajamas and no slippers lunged into the room with his mouth open. (42)

La manière totalement naturelle et étonnamment directe avec laquelle le jeune homme établit ensuite la conversation tranche avec l'attitude affectée et calculatrice de son invitée. La conversation qui suit ressemble en apparence à un jeu de pouvoir et de provocations, mais sous les yeux du lecteur se tisse en réalité un lien sincère entre les deux jeunes gens, dont le

point culminant est l'offre du sandwich. En proposant à Ginnie les restes de son repas, Franklin fait un geste dans sa direction, qui lui témoigne son affection. En acceptant un cadeau dont elle ne veut visiblement pas, son interlocutrice lui rend la pareille, cherchant à faire plaisir de manière désintéressée. L'importance du sandwich au poulet ne prend toute son ampleur qu'à la fin de la nouvelle, lorsque Ginnie renonce à s'en débarrasser :

Outside the building, she started to walk west to Lexington to catch the bus. Between Third and Lexington, she reached into her coat pocket for her purse and found the sandwich half. She took it out and started to bring her arms down, to drop the sandwich into the street, but instead she put it back into her pocket. A few years before, it had taken her three days to dispose of the Easter chick she had found dead on the sawdust in the bottom of her wastebasket. (55)

L'adolescente ne peut se résoudre à jeter le cadeau de Franklin car il révèle à lui tout seul que la communication et le partage sont toujours possibles dans ce monde superficiel. La dernière phrase du texte, renvoyant à ce que Ginnie était *avant*, fait écho à la conclusion de « Uncle Wiggily », la nouvelle précédente dans le recueil *Nine Stories*, dans laquelle Eloise essaye elle aussi de renouer avec la personne qu'elle était autrefois.

Certains objets sont donc porteurs d'une signification particulière et deviennent par conséquent à la fois le vecteur et le symbole d'une relation entre deux êtres *a priori* très différents. Cette relation, si chère à Salinger, peut aussi s'effectuer par la littérature. On a vu que l'une des raisons pour lesquelles Holden apprécie tant Jane Gallagher, c'est que comme lui, elle lit énormément<sup>199</sup>. Il n'est d'ailleurs pas innocent que le narrateur emploie l'expression « I knew her like a book. » (99) pour décrire les liens profonds qui l'unissent à elle. Dans « Bananafish » aussi, Seymour compte sur la littérature pour exprimer ses sentiments et établir avec Muriel une relation forte, comme en témoigne cette conversation entre cette dernière et sa mère :

“You remember that book he sent me from Germany? You know – those German poems. What'd I *do* with it?” [...]

“Why? Does he want it?”

“No. Only, he *asked* me about it, when we were driving down. He wanted to know if I'd read it.”

“It was in German!”

“Yes, dear. That doesn't make any difference,” said the girl, crossing her legs. “He said that the poems happen to be written by the *only great poet of the century*. He said I should've bought a translation or something. Or *learned the language*, if you please.” (5-6)

199 Voir Chapitre 2, B/2.

Il est probable que Seymour fasse ici référence à Rainer Maria Rilke, l'un des poètes préférés de Salinger. L'extrait montre l'importance de la littérature pour l'aîné des Glass qui, avec sa démesure habituelle, considère que rien ne doit faire obstacle à la découverte de tout ce qui est poétique. Cependant, le fait que Muriel ait prêté peu d'attention à ce cadeau qui signifiait tant pour son mari montre qu'ici la tentative de communication a échoué : la jeune femme n'a pas compris qu'à travers les mots du poète, Seymour veut partager avec elle des sentiments qu'il ne parvient pas à exprimer par lui-même.

### **Les échanges écrits**

La littérature n'est pas le seul exemple d'utilisation de la forme écrite à des fins de communication au sein du corpus. En effet, l'oralité est à plusieurs reprises suspectée d'inefficacité : qu'ils en disent trop ou trop peu, il arrive que les personnages échouent à exprimer l'essentiel de vive voix et préfèrent avoir recours à l'écrit sous une forme ou une autre. Lorsque Holden projette son départ vers l'Ouest, il envisage de se faire passer pour un sourd-muet :

I thought what I'd do was, I'd pretend I was one of those deaf-mutes. That way I wouldn't have to have any goddam stupid useless conversations with anybody. If anybody wanted to tell me something, they'd have to write it on a piece of paper and shove it over to me. They'd get bored as hell doing that after a while, and then I'd be through with having conversations for the rest of my life. (257-258)

L'écriture est valorisée comme moyen de communication au détriment de la conversation : le passage obligé par l'écrit dans une situation de communication instantanée nécessite de circonscrire sa pensée et donc de ne se focaliser que sur les choses essentielles. Cette volonté d'aller droit au but, sans détours ni digressions, ne ressemble pas à Holden, mais le narrateur de *Catcher* espère qu'en réduisant au strict minimum le contenu des échanges, les gens atteindront une forme de sincérité débarrassée de tous les appareils de la superficialité. De la sorte, seuls ceux qui tiendront vraiment à lui prendront le temps et la peine de recourir à l'écrit pour lui parler. Les louanges d'une communication écrite simple et dépouillée se poursuivent dans « Raise High » où elle constitue l'unique moyen pour Buddy d'échanger avec le grand-oncle sourd-muet. Ainsi lorsque le narrateur tend au petit homme un morceau de papier lui expliquant la situation et l'invitant à suivre le groupe qui s'apprête à partir à la recherche d'un téléphone et de rafraîchissements, la réponse qui suit est comparée à de la poésie brute :

The old man adjusted the pad and pencil on his lap with the greatest care, then sat for a moment, pencil poised, in obvious concentration, his grin diminished only a very trifle. Then the pencil began, very

unsteadily, to move. An “i” was dotted. And then both pad and pencil were returned to me, with a marvellously cordial extra added wag of the head. He had written, in letters that had not quite jelled yet, the single word “Delighted.” The Matron of Honor, reading over my shoulder, gave a sound faintly like a snort, but I quickly looked over at the great writer and tried to show by my expression that all of us in the car knew a poem when we saw one, and were grateful. (49)

Au milieu des bavardages incessants de la demoiselle d'honneur qui interrompt tout le monde et monopolise le devant de la scène depuis le début du voyage, le soin pris par le vieil homme pour écrire sa – pourtant si courte – réponse donne au lecteur un sentiment de temps suspendu. Le narrateur admire la capacité de son interlocuteur à se cantonner à l'essentiel, ce qui donne à ses mots (*son mot*, ici) une force toute particulière. Le recours à l'écriture permet donc de se défaire du superflu qui, dans le cas présent semble inévitablement encombrer la conversation orale.

À l'inverse, il est des cas où écrire offre aux personnages la possibilité non pas d'en dire moins, mais d'en dire plus, ou de dire différemment. C'est ainsi que dans « The Stranger » Babe remet à Helen Beebers, l'ancienne fiancée de son ami mort à la guerre, un poème que Vincent avait écrit pour elle, ou que dans « Both Parties » Ruthie ne parvient à exprimer ce qu'elle ressent qu'au moyen d'un mot laissé sur la table de l'entrée. Dans « Raise High », Buddy mentionne l'habitude que lui et ses frères et sœurs avaient de se laisser des messages écrits au savon sur le miroir de la salle de bain :

For years, among the seven children in our one-bathroom family, it was our perhaps cloying but serviceable custom to leave messages for one another on the medicine-cabinet mirror, using a moist sliver of soap to write with. The general theme of our messages usually ran to excessively strong admonitions and, not infrequently, undisguised threats. (64)

Après avoir lu le message laissé par Boo Boo à l'attention de Seymour, le premier geste de Buddy est de s'asseoir pour parcourir le journal de son frère qu'il a récupéré afin de s'assurer que la demoiselle d'honneur ne le trouve pas. Bien que ce type de document ne relève pas d'une situation de communication à proprement parler mais plutôt d'une démarche introspective, le recours à l'écrit s'impose une fois de plus comme un élément central de la *novella*<sup>200</sup>.

Bien sûr, le médium privilégié de la communication écrite dans l'œuvre reste la lettre<sup>201</sup>. Pour l'auteur de la correspondance, la possibilité de s'exprimer sans avoir à faire face

200 Buddy déclare d'ailleurs « It was a day, God knows, not only of rampant signs and symbols but of wildly extensive communication via the written word. » (64)

201 Ce choix reflète la préférence de l'auteur lui-même pour la correspondance épistolaire, plus satisfaisante pour lui que les contacts « réels » : « Instead, his search for landsmen led him increasingly to relations in two dimensions: with his fictional Glass family, or with living ‘pen pals’ he met in letters, which lasted until meeting in person when the three-dimensional, flesh-and-blood presence of them would, with the inevitability of

aux réactions de son interlocuteur offre une liberté considérable qui chez Salinger semble favoriser la franchise et la confession. Dans la lettre de Buddy à son frère Zooey, qui ouvre la *novella* éponyme, l'écrivain révèle son désir de se livrer pour la première fois depuis la mort de Seymour, ce qu'il avait été jusque-là incapable de faire de vive voix :

But I *was* afraid of the questions (much more than the accusations) you might both put to me. As I remember very well, I let a whole year go by after the funeral before I came back to New York at all. After that, it was easy enough to come in for birthdays and holidays and be reasonably sure that questions would run to when my next book would be finished and had I done any skiing lately, etc. You've even both been up here on many a weekend in the last couple of years, and though we've talked and talked and talked, we've all agreed not to say a word. Today is the first time I've really wanted to speak up. (67)

La dimension libératrice de l'écriture épistolaire se retrouve dans la lettre de Seymour à Buddy dans « Seymour » : « So I'm going to write down what I think about this story as fast as I can. If I hurry, I have a powerful feeling my guilt will serve the best and truest purposes here. I do think that. I think if I rush with this, I may be able to tell you what I've probably wanted to tell you for years. » (159) En outre, l'impact de la lettre sur son destinataire est souvent non-négligeable. La lettre de Buddy que Zooey relit dans son bain a beau dater de quatre ans, le jeune homme s'y replonge néanmoins à la recherche de solutions pour faire face au problème de sa sœur. Dans « A Boy in France », la lettre de sa petite sœur Mattie est ce qui sauve Babe de la folie ; c'est l'objet vers lequel il se tourne lorsqu'il a le sentiment de perdre pied :

He stared up into the sky again, the French sky, the unmistakably French, not American sky. And he said aloud to himself, half snickering, half weeping, "Oo la-la!"

All of a sudden, and hurriedly, the boy took a soiled, unrecnt envelope from his pocket. Quickly he extracted the letter from inside it and began to reread it for the thirty-oddth time [...] (64)

La lettre de Mattie permet à Babe de trouver le sommeil, car la perspective de retour à la vie normale qu'elle lui offre est apaisante, et c'est pourquoi il se répète les mots de sa sœur, comme un leitmotiv pour se donner du courage : « The boy sank back into the hole and said aloud to nobody, 'Please come home soon.' Then he fell crumbily, bent-leggedly, asleep. » (65) On retrouve dans « A Girl I Knew » cette idée de lettre emportée partout, comme un talisman, un trésor à garder précieusement : « I carried the letter [from Leah] with me for months, opening and reading it in bars, between halves of basketball games, in Government classes, and in my room, until finally it began to get stained, from my wallet, the color of watching a classic tragedy unfold, invariably sow the seeds of the relationship's undoing. » (M. Salinger 51)

cordovan, and I had to put it away somewhere. » (157)

Mais la lettre la plus importante du corpus, aussi courte et triviale qu'elle puisse paraître, est indubitablement celle d'Esmé au Sergent X, qui vient apporter à cette nouvelle maintes fois discutée<sup>202</sup> une conclusion heureuse. D'une manière générale, l'écrit tient une place prépondérante dans le texte : le protagoniste est auteur de nouvelles, l'une des clefs de l'œuvre est la citation de Dostoïevski inscrite à l'intérieur d'un livre de Goebbels, et « For Esmé » se révèle être une nouvelle écrite par le narrateur pour le mariage de la jeune anglaise. La correspondance épistolaire est néanmoins la forme de communication écrite qui tient la plus grande place dans le récit. D'abord, le narrateur note que lui et les autres soldats utilisent l'écriture de lettres pour éviter d'avoir à confronter les interactions quotidiennes avec leurs camarades de régiment : « And as I look back, it seems to me that we were fairly unique, the sixty of us, in that there wasn't one good mixer in the bunch. We were all essentially letter-writing types [...]. » (88) Si le repli dans l'écriture de missives constitue ainsi en premier lieu une forme de fuite, la lettre est ensuite réhabilitée dans la nouvelle puisqu'elle devient le symbole de l'échange et se métamorphose en objet salvateur. En effet, comme dans « A Boy in France », la lettre d'Esmé apporte au Sergent X le réconfort et l'espoir qui lui permettent enfin de trouver le sommeil. Elle représente pour lui la preuve qu'un contact humain franc et sincère est encore possible, quand le monde qui l'entoure ne lui suggère que le contraire. Pourtant, la lettre d'Esmé est en apparence aussi froide et dépourvue d'affect que la jeune fille lors de leur rencontre. En cela, elle est représentative de l'ensemble de la nouvelle, qui démontre qu'il est illusoire de penser que le langage puisse être transparent, comme l'explique Paule Lévy :

Le motif épistolaire, de même que la mise à distance qu'implique l'ironie, ne font que souligner le processus de division, de dédoublement et de déperdition qui régit la nouvelle tant sur le plan de la structure que sur celui des personnages et de l'action. Cela traduit un doute quant à la possibilité de jamais appréhender ou traduire par les mots une vérité première : qu'il s'agisse de conversations, de lettres ou de livres, on est frappé par le constant décalage entre le discours et son objet. Le message transmis est toujours inadéquat et sa réception problématique. (59)

On rencontre dans la nouvelle deux cas de figures. D'un côté Clay, le compagnon de chambre du Sergent, échange avec sa fiancée Loretta des lettres exaltées qui ne sont en réalité qu'une façade : « Loretta was Clay's girl. They intended to get married at their earliest convenience. She wrote to him fairly regularly, from a paradise of triple exclamation points and inaccurate

202 Parmi les nombreux travaux publiés sur ce texte, on renverra entre autres à l'article de Paule Lévy, « 'For Esmé – with Love and Squalor' : la lettre en souffrance », et à celui de John Wenke, « Sergeant X, Esmé, and the Meaning of Words ».

observations. » (108) L'expression figée « at their earliest convenience » et la nécessité de compenser la vacuité de leurs échanges par une ponctuation enthousiaste révèlent l'inauthenticité du soi-disant amour qui lie ces deux personnages. À l'inverse, le style ampoulé de Esmé ne traduit pas de prime abord l'étendue de ses sentiments – on a vu précédemment que l'adolescente s'évertue à employer un vocabulaire d'adulte dont elle espère qu'il démontrera sa maturité<sup>203</sup> :

We are all tremendously excited and overawed about D Day and only hope that it will bring about the swift termination of the war and a method of existence that is ridiculous to say the least. Charles and I are both quite concerned about you; we hope you were not among those who made the first initial assault upon the Cotentin Peninsula. Were you? Please reply as speedily as possible. My warmest regards to your wife.

Sincerely yours,

Esmé (113)

Aussi formelle que paraisse cette lettre, le Sergent X ne s'y trompe pas et reconnaît l'inquiétude et la sollicitude de la jeune fille brièvement rencontrée un après-midi pluvieux dans un salon de thé britannique. D'autant que, comme le rappelle John Wenke, sa narration est elle-même marquée par un cynisme censé masquer ses véritables sentiments : « For both the narrator and Esmé, language does not directly mirror their true inner states, but instead provides a defense, a kind of mask from behind which the suffering self cryptically speaks. » (73) Dans « For Esmé », il est toujours nécessaire de lire au-delà des mots. Paule Lévy montre par ailleurs dans son article le rôle primordial joué par Charles, le petit frère d'Esmé, dans l'établissement d'un contact fort. Dans le salon de thé, le seul moyen pour le soldat de créer un lien avec le garçon est de se prêter à son jeu de devinettes absurdes : « [c]es énigmes soulignent, tant sur le plan sémantique que strictement formel, la difficulté et le caractère nécessairement oblique de tout contact et de toute communication. » (Lévy 60) Pourtant, on notera au contraire la simplicité déconcertante du message qu'il ajoute à la lettre de sa sœur :

HELLO HELLO HELLO HELLO HELLO

HELLO HELLO HELLO HELLO HELLO

LOVE AND KISSES CHALES (113)

Il est évident que la simplicité du message tient avant tout à la jeunesse du personnage, qui

203 Voir Chapitre 2, A/2.

apprend encore à écrire. Charles oublie par exemple (ou peut-être ne prend-il simplement pas la peine?) d'écrire la lettre de son prénom qui ne se prononce pas. Néanmoins, on ne peut s'empêcher de penser que l'économie des mots, le dépouillement du message, ravivent chez le Sergent X l'espoir de rencontrer de nouveau des situations de communication franches et sans détour.

Qu'elles soient employées à dessein ou involontairement, les stratégies de détour mises en œuvre dans les situations de communication présentées par Salinger prennent des formes diverses : manœuvres d'esquive, travestissements (de la voix, de la personnalité, de la réalité), échanges extra-langagiers, recours à l'écrit ou à des objets symboliques... Or ces stratégies d'obliquité s'avèrent tour à tour dommageables et efficaces : parfois à l'origine des problèmes de communication qui affectent les personnages, elles constituent le plus souvent des solutions favorisant des échanges sincères qui dans le monde de Salinger se font rares.



## **B/ Quand le détour devient errance**

L'errance est l'une des formes du détour les plus centrales de l'œuvre salingerienne. Qu'elle convoque des notions de voyage ou d'erreur, elle y revêt des formes diverses, de natures géographique, affective ou spirituelle. Temporaire, l'errance constitue une parenthèse dans la vie des personnages et s'apparente tantôt à une épreuve, tantôt à un formidable espace de liberté et d'exploration. Salinger fait ressortir l'ambivalence de cette notion souvent perçue en termes négatifs et qui marque pourtant la plupart du temps une étape nécessaire dans la quête de plénitude des personnages. L'exemple de Seymour Glass montre ainsi l'importance du tâtonnement dans la progression spirituelle, et l'erreur qui consiste à se détourner du monde des hommes quand seule une démarche d'inclusion peut se révéler fructueuse.

### **1. Se perdre pour mieux se trouver**

Souvent l'errance est considérée avec méfiance. Elle est synonyme d'égarement ou de vagabondage, deux notions qui font peser la crainte et le soupçon sur le sujet errant. Pourtant si l'on se fie par exemple aux définitions proposées par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), le terme à l'origine n'implique pas de jugement péjoratif. La première de ces définitions est la plus fidèle à l'étymologie du mot « errer », qui vient de *iterare*, « voyager », et indique en outre le refus ou l'impossibilité pour le sujet de marquer une pause dans ses pérégrinations : « Action de marcher, de voyager sans cesse. » La seconde met plutôt en avant l'absence de dessein, le caractère aléatoire de la démarche : « Action de marcher sans but, au hasard. » En cela l'errance se distingue du simple détour qui suppose une finalité (le détour est effectué pour atteindre un but, une destination). Néanmoins, il serait dommageable de croire que cette errance ne débouche sur aucune issue (heureuse ou malheureuse), au prétexte que sa définition soit dépourvue de considérations téléologiques. On observe en effet chez les personnages de Salinger, plus spécifiquement chez Holden et Franny, que la période d'errance qu'ils traversent n'est que le prélude à une forme de révélation ou de résolution des problèmes qui les accablent. Dans les textes se dessinent donc deux caractères de l'errance : l'errance « synonyme de survie » et celle qui préfigure la « découverte d'une plénitude » (Cavallero 107), où, comme l'écrit Arlette Bouloumié, errer, « [c]'est se perdre pour mieux se trouver. » (13), une considération qui vaut aussi dans le domaine de

l'errance littéraire.

### a. Désorientations

L'errance est un thème classique dans la littérature romanesque : les premières parutions furent des romans picaresques (le *Satyricon* de Pétrone, *Don Quichotte* de Cervantes), genre mettant en scène des personnages souvent marginaux et vivant une suite d'aventures apparemment décousues qui leur permettent de se construire, de trouver le sens et les valeurs qu'ils recherchaient. Les voyages ont toujours eu une place importante en littérature et avec le temps leur nature a parfois évolué, en particulier en ce qui concerne les romans d'initiation : « L'initiation se fait au long d'un itinéraire de moins en moins géographique et de plus en plus affectif [...] » (Happe, *L'évolution de J. D. Salinger* 84) Dans *Franny & Zooey*, l'errance est exclusivement psychique et affective puisque les deux *novellas* présentent chacune une quasi-unité de lieu. En revanche, le thème se décline sur plusieurs tableaux dans *Catcher*, où l'errance psychique de Holden se matérialise en une errance géographique à travers les rues de New York, et trouve encore un écho au niveau structurel, par exemple avec la pratique de la digression<sup>204</sup>. Souvent, celui qui vagabonde, qui s'écarte du « droit chemin », est perçu comme suspect et s'inscrit de fait dans une marginalité due à sa « dissidence comportementale » (Cavallero 106). Ainsi Stradlater, l'étudiant américain sportif typique, reproche à Holden de s'être égaré dans l'écriture de sa rédaction : « You always do everything backasswards. [...] You don't do *one damn thing* the way you're supposed to. » (53) Holden accepte mal la critique car il n'a pas conscience de cet égarement qui ne fait qu'illustrer une désorientation plus générale. Nathalie Cochoy observe que le personnage « trébuche plusieurs fois dans le roman, manifestant ainsi sa désorientation physique et mentale aux abords de la connaissance » (201). Le premier trébuchement intervient alors qu'il quitte Pencey : « Then I got the hell out. Some stupid guy had thrown peanut shells all over the stairs, and I damn near broke my crazy neck. » (68) Au-delà de la dimension comique de la chute qui a pour effet de contrebalancer la solennité du moment, en rappelant que Holden ne pourra jamais être pris au sérieux dans sa rébellion, ce trébuchement initial donne l'impression que la situation échappe au jeune garçon, qui se voit précipité dans cette errance contre sa volonté. Le thème de l'errance est aussi étroitement lié à celui de la cécité, comme le souligne Michèle Bonnet, qui note que « presque toute l'action se passe la nuit » (113). Ainsi

204 Voir Chapitre 3, C/.

le moment où Holden s'amuse à se cacher les yeux et à solliciter l'aide d'un guide est annonciateur de la suite du roman :

What I did was, I pulled the old peak of my hunting hat around to the front, then pulled it way down over my eyes. That way, I couldn't see a goddam thing. "I think I'm going blind," I said in this very hoarse voice. "Mother darling, everything's getting so dark in here." [...] I started groping around in front of me, like a blind guy, but without getting up or anything. I kept saying, "Mother darling, why won't you give me your *hand*?" (29)

Cette scène condense à elle seule une grande partie des problématiques du roman : le tâtonnement de l'adolescent perdu (« groping around »), son refus de voir le monde pour ce qu'il est (« That way, I couldn't see a goddam thing. »), la recherche d'une figure parentale (« Mother darling ») et de contact humain en général (« why won't you give me your *hand*? »). Déjà les tâtonnements et trébuchements de Holden à Pencey annoncent son errance à venir, errance qui, contrairement à ce qu'il voudrait faire croire, est plus subie que choisie, puisqu'elle est conditionnée par l'impossibilité d'un retour chez lui : « I got a cab outside the hotel, but I didn't have the faintest damn idea where I was going. I had no place to go. It was only Sunday, and I couldn't get home till Wednesday – or Tuesday the *soonest*. » (139) Un peu plus loin, le constat « I didn't even know where I was supposed to go. » (199) découle également du fait qu'il ne peut regagner le domicile familial : « No home to go to. » (198) Pourtant, à aucun moment Holden ne cherche à s'éloigner de l'appartement de ses parents (si ce n'est en pensées), sa fugue restant circonscrite dans la ville de New York. Par conséquent, son errance n'est pas prétexte à exploration mais se confine à un mouvement circulaire « révélant le caractère hésitant des adolescents en pleine quête personnelle. » (Boudonnet 164) Surtout, Holden ne reconnaît plus sa ville, à commencer par Central Park qui symbolise pourtant dans son esprit les meilleurs moments de son enfance, et qu'il déclare connaître « like the back of [his] hand » (200). Mais lorsqu'il s'y rend dans l'espoir de trouver des canards dans le lagon, il est incapable de retrouver son chemin et le décor autrefois familier se transforme en environnement menaçant : « Then I went in the park. Boy, was it dark. [...] I kept walking and walking, and it kept getting darker and darker and spookier and spookier. » (200) Alors qu'il continue de sombrer dans la dépression, terrifié par la perte de tous ses repères, il projette sur le paysage ses sentiments les plus noirs, selon un processus de *pathetic fallacy*. Cette sensation de désorientation l'incite à rechercher des « endroits clos et étroits (les ascenseurs, les bars surpeuplés, le placard de Phoebe...) » (Cochoy 87) qui le rassurent en circonscrivant l'espace autour de lui. Pour autant, le roman intègre bien cette « ambivalence du lieu clos, positif lorsqu'il semble développer les possibilités de recherche ou promettre une intimité,

néгатif lorsqu'il signifie l'immobilisation, assimilée à la régression » (Baranowski 193) ; il est des moments où Holden ne supporte plus la claustration : « Sometimes you get tired of riding in taxicabs the same way you get tired riding in elevators. All of a sudden, you have to walk, no matter how far or how high up. » (115) Tirailé entre le désir de rester en mouvement et le besoin de retrouver un cocon protecteur, Holden hésite et ne parvient plus à trouver sa place. Son errance, qu'il vit manifestement davantage comme une épreuve que comme un espace de liberté, demeure toutefois, comme c'est souvent le cas, une parenthèse qui précède et annonce une révélation.

## **b. Du détour au retour**

Dans l'article « Les graffiti sur le mur : New York dans *The Catcher in the Rye* », Nathalie Cochoy associe l'errance de Holden à une expérience labyrinthique, le labyrinthe du discours faisant écho au labyrinthe new-yorkais arpenté par le personnage<sup>205</sup>. Or, selon la formule d'Anne-Marie Baranowski, « [l]e labyrinthe est chargé d'une dimension symbolique et d'une mission narrative ; il est le moment de tâtonnement précédant une révélation. » (193) Plus question dès lors de considérer les pérégrinations de l'adolescent comme de vaines déambulations : celles-ci occupent des fonctions précises, quoique en apparence contradictoires. En se perdant dans ce labyrinthe géographique et psychique, Holden se lance en quête d'une solution à son mal-être. Dans le même temps, cette parenthèse temporelle lui permet de repousser ce qu'il redoute le plus : le franchissement du seuil de l'âge adulte. Ainsi, « [d]ans *The Catcher in the Rye*, l'expérience du labyrinthe illustre non seulement le mélange de désir et de crainte qui retarde l'accès à la connaissance mais aussi le jeu de pulsions et de répulsions qui permet d'anticiper cette révélation. » (Cochoy 93) Chez Holden, cette révélation passe par « la prise de conscience qu'il est illusoire de vouloir protéger les enfants de la réalité et que l'on ne supprime pas cette réalité en refusant de la voir. » (Happe, *L'évolution de J. D. Salinger* 169) La découverte s'effectue en deux temps, au terme de ses trois jours d'errance et alors que le narrateur revisite des lieux emblématiques de son enfance. D'abord, il finit par accepter qu'il serait impossible et futile d'effacer tous les « Fuck you » inscrits sur les murs de l'école et partout dans le monde : « If you had a million years to do it, you couldn't rub out even *half* the 'Fuck you' signs in the world. It's impossible. » (262) Cette prise de conscience culmine enfin avec la révélation finale qui frappe Holden devant le

205 Le simple fait d'appeler « labyrinthe » l'ensemble des rues de Manhattan pourtant organisées selon un plan hippodamien souligne l'ampleur de la désorientation de l'adolescent.

carrousel de Central Park, lorsqu'il comprend que tomber fait partie de l'apprentissage des enfants et que la chute ne doit pas être crainte et empêchée mais acceptée et accompagnée :

All the kids kept trying to grab for the gold ring, and so was old Phoebe, and I was sort of afraid she'd fall off the goddam horse, but I didn't say anything or do anything. The thing with kids is, if they want to grab for the gold ring, you have to let them do it, and not say anything. If they fall off, they fall off, but it's bad if you say anything to them. (273-274)

En même temps qu'il se résout à cesser de surprotéger les enfants, Holden accepte son sort et sa propre chute, ce qui le fait basculer dans le monde des adultes. Sa pseudo-fugue, pâle substitut à son projet de quitter pour de bon la société, ne peut se solder que par un retour à la réalité :

Car le détour, même attrayant, n'existe que pour le retour qu'il annonce et appelle. On se détourne toujours de quelque chose, et c'est bien sûr du droit chemin. Le détour est indispensable, mais c'est comme le moment négatif de la dialectique (il y a donc un travail du détour comme il y a un travail du négatif), qui est fait pour être dépassé, ou relevé. (Lecerclé, « Le plus beau est toujours le plus long » 23)

De ce détour, Holden ressort mieux armé pour enfin prendre sa place dans la société. On assiste à un processus similaire avec Jean de Daumier-Smith qui, peu intégré dans la société américaine, effectue pour quelques semaines ce qui ressemble à une retraite dans une obscure école de dessin canadienne avec pour seule compagnie un couple de vieux professeurs taciturnes. La conclusion de la nouvelle attire l'attention du lecteur sur le caractère passager de l'expérience et la parfaite réintégration dans la société américaine du narrateur, fort des révélations auxquelles il a pu accéder durant son court séjour :

It seems altogether anticlimactic to mention it, but Les Amis Des Vieux Maîtres closed down less than a week later, for being improperly licensed (for not being licensed at *all*, as a matter of fact). I packed up and joined Bobby, my stepfather, in Rhode Island, where I spent the next six or eight weeks, till art school reopened, investigating the most interesting of all summer-active animals, the American Girl in Shorts. (164-165)

Ainsi, pour Vinciane Boudonnet, « la fugue se présente *a priori* comme la première étape de la recherche d'une place dans le monde pour les marginaux » (164). A propos de *Catcher*, Happe écrit : « Ce revirement essentiel à la fin du roman démontre bien sûr que la société laisse difficilement échapper sa proie, mais aussi et de façon beaucoup plus significative, que c'est dans la société, aussi corrompue et aussi néfaste soit-elle, que l'individu a sa place. » (*L'évolution de J. D. Salinger* 231) Thoreau lui-même semble être parvenu à une conclusion similaire à l'issue de son expérience dans les bois, puisque l'ouverture de son récit établit d'emblée son retour à la vie « civilisée » :

When I wrote the following pages, or rather the bulk of them, I lived alone, in the woods, a mile from any neighbor, in a house which I had built myself, on the shore of Walden Pond, in Concord, Massachusetts, and earned my living by the labor of my hands only. I lived there two years and two months. At present I am a sojourner in civilized life again. (1)

Ces conclusions nécessitent malgré tout d'être quelque peu nuancées car, comme on l'a évoqué précédemment, la fin du roman de Salinger n'est pas aussi claire que l'étaient celles des nouvelles « I'm Crazy » et « Slight Rebellion Off Madison » qui sous-entendaient sans équivoque un retour dans le rang pour le personnage de Holden. Les derniers mots de *Catcher* montrent que le jeune homme, encore soigné dans un établissement de la côte Ouest pour ce que l'on suspecte être une dépression, n'est pas certain des enseignements qu'il devrait tirer de cette expérience : « [...] D. B. asked me what I thought about all this stuff I just finished telling you about. I didn't know what to say. If you want to know the truth, I don't *know* what I think about it. » (276-277) Dans un article intitulé « Holden's Museum Pieces : Narrator and Nominal Audience in *The Catcher in the Rye* », Michael Cowan note par ailleurs qu'il est difficile d'affirmer avec certitude que les changements vécus par Holden ont lieu au cours de ses trois jours d'errance, et que les avis des critiques diffèrent sur le sujet : « To the extent that changes occur, when do they take place – during the course of the three days at Christmas (and, if so, precisely when), at some time between that 'madman' time and the time of the narrating, or during the course of the narrating itself? » (44) Surtout, Cowan constate que les révélations accueillies par Holden lors de sa courte fugue ne semblent pas avoir laissé beaucoup de traces chez le Holden en charge de la narration :

If narrating his past experiences is supposed to be therapeutic for Holden, as some critics argue, there are relatively few signs of it in his present-tense remarks. Certainly such admissions do not seem those of an adolescent who has had a lasting cathartic experience at a Central Park carousel the winter before. Perhaps some of his views were modified or even reversed during the course of those three days – for example, the apparent replacement of his fantasy about being a “catcher in the rye” with a willingness to let kids fall off the carousel while grabbing for the gold ring – but, if so, some of those modifications have not survived the trip to California. (46)

Si nos conclusions sur un vraisemblable retour du protagoniste de *Catcher* au sein de la société exigent quelques réserves, il n'en demeure pas moins qu'au cours de son errance, l'adolescent semble soumis à un mouvement centripète qui le ramène au cœur de son existence : le giron familial. Cette attitude peut dans un premier temps étonner lorsque l'on sait que les parents de Holden sont presque totalement absents du roman. Quelques années plus tard, Franny, en pleine crise existentielle et spirituelle, suit le même chemin dans le recueil *Franny & Zooey*. Zooey ne manque pas de le lui faire remarquer : « When you first

felt the urge, the *call*, to say the prayer, you didn't immediately start searching the four corners of the world for a master. *You came home.* » (195) La jeune fille, en passe de se perdre dans la psalmodie de sa Prière à Jésus, est à la recherche d'un guide spirituel qu'elle espère trouver auprès de l'un de ses frères, dans cette maison remplie de *seers*. Holden sait quant à lui qu'il trouvera les conseils et le soutien dont il a besoin auprès de sa petite sœur Phoebe, guide elle aussi, autant que confidente : « You should see her. You never saw a little kid so pretty and smart in your whole life. » (87), « You'd like her. I mean if you tell old Phoebe something, she knows exactly what the hell you're talking about. » (88) Dans le même temps, Holden et Franny regagnent le cocon familial pour y retrouver le réconfort et la quiétude que le monde extérieur leur refuse. La soupe que Bessie offre inlassablement à sa fille qui ne la mange pas (« consecrated chicken soup – which is the only kind of chicken soup Bessie ever brings to anybody around this madhouse » [196]) ou la mandarine que Les, impuissant et à court d'idées devant la dépression de sa benjamine, se propose de lui apporter (« If you're going to go on with this breakdown business, I wish to hell you'd go back to college to have it. Where you're not the baby of the family. And where, God knows, nobody'll have any urges to bring you any tangerines. » [160]) sont autant d'offrandes parentales qui contribuent à ouvrir les yeux de Franny : la bienveillance et la compassion sont les valeurs qu'elle souhaite embrasser comme une religion. L'apaisement et la sérénité que le cocon familial apporte à Holden sont également mentionnés dans *Catcher*, lorsque le personnage entre dans la chambre de son frère D. B., alors occupée par sa sœur : « I went around the room, very quiet and all, looking at stuff for a while. I felt swell, for a change. I didn't even feel like I was getting pneumonia or anything any more. I just felt good, for a change. » (207) Dans les deux cas, il apparaît qu'une partie de la solution à la dépression des personnages se trouvait en fait à portée de mains, mais que ceux-ci ne disposaient pas du recul nécessaire pour la voir. Ainsi, plusieurs personnes conseillent à Holden de rentrer chez lui, notamment Sally (« Go to bed now. » [196]), le pianiste rencontré dans les toilettes du Wicker Bar (« Go home, Mac, like a good guy. Go home and hit the sack. » [198]) ou la jeune fille du vestiaire (« She kept telling me to go home and go to bed. » [198]). Holden décide finalement de suivre leur conseil, et s'autorise à rentrer chez ses parents pour y trouver Phoebe. Sans doute rêvait-il d'ailleurs d'effectuer ce retour depuis son départ de Pencey ; c'est du moins ce que suggère l'acte manqué qui marque son arrivée à New York : « I'm so damn absent-minded, I gave the driver my regular address, just out of habit and all – I mean I completely forgot I was going to shack up in a hotel for a couple of days and not go home till vacation started. » (78) Une fois apaisé par sa conversation avec Phoebe, Holden ne cherche d'ailleurs plus à se cacher de ses parents et

identifie cette fois très clairement ce nouvel acte manqué : « I figured if they caught me, they caught me. I almost wished they did, in a way. » (234) Le verbe *catch* renvoyant immédiatement au titre du roman et au rêve du narrateur de devenir « l'attrapeur dans le seigle », il est impossible de passer ici à côté de la polysémie du mot : ne craignant plus de se faire « attraper » par ses parents, il espère surtout secrètement que ceux-ci le « rattraperont » avant qu'il ne sombre davantage dans la dépression. Pour lui comme pour Franny, le foyer est donc un lieu de quiétude, et il abrite les personnes les plus à même de les guider dans les moments de doute. Ces deux personnages, en de nombreux points similaires, sont cependant d'abord incapables de distinguer ce recours, et ont besoin d'en passer par une période d'errance pour en prendre pleinement conscience et revenir enfin dans ce cocon protecteur.

### **c. Invitation à l'errance littéraire**

L'errance peut prendre différentes formes dans l'œuvre de Salinger, qu'elle soit physique, psychique ou spirituelle. Toutes se répondent et fonctionnent collectivement pour amener les personnages à une révélation finale, une épiphanie rendue possible uniquement par l'expérience labyrinthique vécue au préalable. Pour tendre vers un mieux-être salvateur qui passe par une meilleure connaissance de soi, encore faut-il d'abord accepter de se perdre avant de se trouver. Cela vaut aussi pour le lecteur, qui semble invité à adopter la même démarche pour aboutir à une meilleure compréhension des personnages : de nombreux textes de Salinger semblent s'élever en un plaidoyer pour une « errance littéraire ». Cette invitation à s'aventurer dans tous les types de littératures sans distinction de genre passe par un recours répété à l'intertextualité, qui va de la simple mention d'un auteur ou d'une œuvre à la citation à proprement parler. Il n'est pas rare qu'un personnage ou une situation soient éclairés par une référence à un texte proposé au lecteur comme une nouvelle piste à emprunter, à tel point qu'il serait difficile de faire ici un référencement exhaustif des différentes occurrences de la pratique. On se limitera donc à quelques exemples. Dans *Catcher*, Allie est constamment assimilé à la mort, association renforcée par son goût pour la poésie d'Emily Dickinson (182). Dans « Ocean », Vincent mentionne déjà son gant de base-ball recouvert de poèmes et précise que la dernière inscription ajoutée avant sa mort est extraite d'un poème de Browning : « They were Browning's 'I would hate that death bandaged my eyes and forbore, and bade me creep past.' They weren't such hilarious lines quoted by a kid with the severest kind of heart trouble. » (1) Pour une compréhension satisfaisante de la citation, il convient de consulter la



totalité du poème, intitulé « Prospice ». Ce dernier apporte nombre d'informations sur le compte du personnage de Allie, dont on comprend grâce à ce détour littéraire qu'il ne redoute pas la mort et qu'il est prêt à l'accueillir lorsqu'elle se présentera à lui. De même, l'affection de Holden pour Gatsby (« I was crazy about *The Great Gatsby*. Old Gatsby. Old sport. » [183]) invite au rapprochement entre les deux personnages et à une relecture du roman de Salinger à la lumière de celui de Fitzgerald, qui met en scène la corruption du rêve américain. En bref, les multiples références intertextuelles enjoignent le lecteur à se lancer dans un voyage à travers la littérature qui rejette la ligne droite au profit du détour, toujours instructif, selon Sophie Rabau :

Car l'intertextualité n'est pas un autre nom pour l'étude des sources ou des influences, elle ne se réduit pas au simple constat que les textes entrent en relation (l'intertextualité) avec un ou plusieurs autres textes (l'intertexte). Elle engage à repenser notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour. (15)

Mais si le détour par le hors-texte sert généralement à éclairer personnages et situations, la stratégie est parfois poussée à l'excès au point d'aboutir à un résultat peu satisfaisant pour le lecteur. On pense par exemple à deux textes de la saga Glass, « Zooey » et « Hapworth », qui emploient ce procédé pour compléter le portrait de l'aîné de la famille. On le sait, tous les enfants Glass sont des surdoués, et par suite des lecteurs expérimentés et curieux. Sans doute est-ce ce que l'auteur (ou le narrateur, Buddy Glass lui-même) cherche à nous prouver dans « Zooey » en amenant le personnage éponyme à observer longuement une grande feuille de papier affichée dans la chambre d'enfants de Seymour et Buddy et recouverte de citations de diverses origines (« with four somewhat gorgeous-looking columns of quotations from a variety of the world's literatures » [176]). L'éclectisme des deux frères est souligné par l'absence totale de hiérarchie ou d'organisation de ces fragments littéraires :

No attempt whatever had been made to assign quotations or authors to categories or groups of any kind. So that to read the quotations from top to bottom, column by column, was rather like walking through an emergency station set up in a flood area, where, for example, Pascal had been unribaldly bedded down with Emily Dickinson, and where, so to speak, Baudelaire's and Thomas à Kempis's toothbrushes were hanging side by side. (176-177)

Certaines de ces citations, relevées par Seymour et Buddy au cours de leurs voyages littéraires, sont retranscrites dans la *novella* (entre autres Épictète, Kafka, Tolstoï ou Râmakrishna), et affichent des significations plus ou moins explicites. Peu importe leur degré de clarté, chacune mériterait d'être étudiée de plus près car elles renvoient toutes à un aspect

de la personnalité des deux frères et contribuent à les caractériser<sup>206</sup>. Et pourtant, leur accumulation peut décourager le lecteur qui ne sait plus quelle direction prendre. Salinger répète peu ou prou l'expérience dans « Hapworth », une partie substantielle de la lettre du jeune Seymour étant composée d'une liste de livres à lui faire parvenir et qui ressemble à des conseils de lecture livrés pêle-mêle, invitant le lecteur à une errance littéraire allant de Jane Austen à Anatole France, de Sir Arthur Conan Doyle à Otakar Brezina (poète tchèque), en passant par des requêtes aussi spécifiques que « any unflinching book on the World War » (201) ou « any thoughtful books on human whirling or spinning » (202). Mais la profusion de références, dont on comprend qu'elles servent autant à définir l'auteur de la lettre qu'à instruire son lecteur, donne à ce voyage littéraire des allures de labyrinthe peu engageant pour celui qui n'est pas prêt à se perdre dans cet impressionnant dédale.

On comprend avec Antoine Compagnon comment la citation, « opérateur trivial d'intertextualité », appartient à la fois au texte et au hors-texte et repose avant tout sur le lecteur pour prendre tout son sens :

Elle fait appel à la compétence du lecteur, elle amorce la machine de la lecture qui doit fournir un travail dès lors que, dans une citation, sont mis en présence deux textes dont le rapport n'est pas d'équivalence ni de redondance. Mais ce travail dépend d'un phénomène immanent au texte : la citation le creuse singulièrement, elle l'ouvre, elle l'écarte. Il y a quête de sens : un trou, une différence de potentiel, un court-circuit. Le phénomène est la différence, le sens est sa résolution. (44)

La citation présente aussi la particularité de pouvoir être lue de manières différentes selon qu'on la considère pour elle-même ou dans sa relation avec le texte qui l'accueille. Compagnon distingue par conséquent la compréhension de l'interprétation, ou plutôt *des* interprétations, qui varient au gré des « interprétants » :

Le sens de la citation s'étend à sa valeur de signification (qui se comprend) et au complexe de ses valeurs de répétition (qui s'interprètent). Mais tandis que celle-là est immédiate, littérale, univoque, fermée, celles-ci sont aussitôt plurielles, coextensives, interagissantes. Aussi faut-il toujours leur conserver le pluriel et parler d'elles comme d'une constellation fuyante qui fait toujours sens par défaut, ou par surcroît [...]. (75)

On voit à quel point la pratique de la citation et de l'intertextualité en général engage le lecteur. On comprend dès lors qu'en multipliant les références à des textes extérieurs Salinger cherche à entraîner son lecteur vers des chemins littéraires que lui-même a déjà arpentés, sur lesquels il s'est probablement parfois égaré, mais qui l'ont sans doute finalement conduit à des

206 Ce procédé nous évoque l'utilisation faite du *Livre des odes* dans la Chine ancienne, expliquée par François Jullien dans *Le détour et l'accès* (92-98). Aussi appelé le *Classique des vers*, ce recueil de 305 poèmes datant du XI<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> siècle avant J.C. servait dans les négociations entre princes et ambassadeurs : l'un chantait un poème et l'autre répondait par un autre poème, une partie de la communication s'effectuant ainsi par citations interposées.

révélations spirituelles autant que littéraires.

L'errance, motif classique de la littérature romanesque, est par nature ambivalente. Contrainte ou choisie, elle place les personnages dans une position marginale et suggère à première vue une forme de désorientation et d'instabilité qui peut entraîner chez eux une grande souffrance. Cependant, l'errance est aussi un voyage et implique généralement une issue, bien que celle-ci ne puisse être envisagée avant d'être atteinte. Le personnage se révèle alors conduit à l'errance par nécessité (mais sans nécessairement en avoir conscience) puisqu'au terme de ce voyage survient une révélation, rendue possible uniquement par l'égarement antérieur. Ce n'est qu'à la suite de cette révélation que des personnages comme Holden, Franny ou Jean de Daumier-Smith peuvent le cas échéant regagner le « droit chemin », reprendre un parcours plus linéaire. Salinger loue donc le phénomène d'errance comme moyen d'accès à la connaissance de soi ou du monde et invite le lecteur à aborder à son tour certaines de ses œuvres de manière moins linéaire, en se laissant aller à une libre curiosité littéraire, susceptible d'éclairer ses propres textes.

## 2. Le chemin de l'erreur

Errer, c'est donc tâtonner, laisser place à l'inconnu et à l'aventure en espérant atteindre une issue positive. Il existe cependant une autre acception du terme, plus ancienne et péjorative, qui entre tout autant en résonance avec le parcours des personnages de Salinger : « Commettre une erreur, se tromper » (CNRTL). La quête, motif récurrent de l'œuvre, est constituée de plusieurs étapes, qui peuvent inclure l'errance. Sur le chemin de l'éveil spirituel (*satori*), il arrive que Seymour, Franny, Teddy et quelques autres fassent fausse route et se trompent de cible(s). Cherchant d'abord à s'élever intellectuellement et spirituellement, ils se lancent sans en avoir conscience dans une quête fondamentalement égotiste, fondée sur la poursuite d'enrichissements<sup>207</sup> purement personnels. Ce n'est qu'au terme d'un long cheminement (remontant parfois à des vies antérieures) que certains d'entre eux finissent par comprendre que l'essentiel pour atteindre la plénitude se joue dans les relations qu'ils entretiennent avec le reste de l'humanité, aussi fautive ou méprisable soit-elle. D'une démarche d'élévation infructueuse, ils se tournent alors vers une attitude d'inclusion qui les amène simultanément à prendre leur place dans le monde et à aimer leurs semblables sans discrimination. Cette révélation les conduit enfin à accepter l'absurdité de leur condition humaine et à prendre conscience que le résultat de leurs actions n'importe pas tant que le processus de l'action elle-même.

### a. Une volonté d'élévation

Pour atteindre l'éveil et le bien-être, la première impulsion des personnages est de rechercher une forme d'élévation, de natures diverses.

#### Quêtes de savoir et de connaissance

L'accumulation de richesses intellectuelles dans l'espoir d'atteindre une quelconque forme d'illumination est très largement réprouvée par Seymour et Teddy, les deux personnages du corpus qui semblent avoir fait de leur vie une quête du *satori*. Dans une lettre à Zooey,

207 L'utilisation des termes « enrichissement », « richesses », ou encore « trésors », si elle peut à première vue paraître maladroite, est inspirée du lexique employé par Salinger dans ses textes, ainsi qu'on le constatera plus loin.

Buddy parle de l'importance, aux yeux de son frère, de rechercher au contraire la « non-connaissance », préconisée par la philosophie Zen :

[...] Seymour had already begun to believe (and I agreed with him, as far as I was able to see the point) that education by any name would smell as sweet, and maybe much sweeter, if it didn't begin with a quest for knowledge at all but with a quest, as Zen would put it, for no-knowledge. Dr. Suzuki says somewhere that to be in a state of pure consciousness – satori – is to be with God before he said, Let there be light. Seymour and I thought it might be a good thing to hold back this light from you and Franny (at least as far as we were able), and all the many lower, more fashionable lighting effects – the arts, sciences, classics, languages – till you were both able at least to conceive of a state of being where the mind knows the source of all light. (« Zooey » 65)

Ces éclairages artificiels et visiblement surfaits que sont l'art, la science, la littérature et les langues seraient ainsi une entrave à la connaissance pure qui émanerait de l'intérieur. Mais cette conclusion n'est atteinte par Seymour qu'au terme d'un premier cheminement dont on trouve les traces quelques années plus tard dans « Hapworth ». Alors âgé de sept ans, l'auteur de la lettre qui constitue la *novella* réclame dans un premier temps que lui soient envoyés toute une série de livres ayant justement trait à toutes les disciplines précédemment mentionnées, et annonce qu'une fois ces ouvrages dévorés, il se détachera pour six mois de toute forme de littérature pour se concentrer exclusivement à l'étude du dictionnaire : « With summer's glorious end, we will be devoting the remainder of this memorable year to dictionary consultation entirely; we will avoid even poetry during the critical period in the offing. » (206) Teddy Mc Ardle, dix ans, semble quant à lui n'avoir jamais confondu les chemins de la connaissance avec ceux menant à l'éveil :

“You know that apple Adam ate in the Garden of Eden, referred to in the Bible?” he asked. “You know what was in that apple? Logic, logic and intellectual stuff. That was all that was in it. So – this is my point – what you have to do is vomit it up if you want to see things as they really are. [...]” (« Teddy » 191)

Franny va plus loin et fustige ceux (universitaires et étudiants) qui amassent des trésors intellectuels sans y attacher de finalité :

“That was the worst. What happened was, I got the idea in my head – and I could *not* get it out – that college was just one more *dopey, inane* place in the world dedicated to piling up treasure on earth and everything. I mean treasure is *treasure*, for heaven's sake. What's the difference whether the treasure is money, or property, or even *culture*, or even just plain knowledge? [...] I don't think it would have all got me quite so down if just once in a while – just *once* in a while – there was at least some polite little *perfunctory* implication that knowledge *should* lead to *wisdom*, and that if it *doesn't*, it's just a disgusting waste of time! But there never is! You never even hear any *hints* dropped on a campus that wisdom is *supposed* to be the *goal* of knowledge. You hardly ever even hear the word ‘wisdom’ mentioned!”

(« Zooney » 146-147)

La benjamine des Glass ne cache pas son énervement, sensible tant dans les inflexions de sa voix marquées par un emploi immodéré des italiques que dans la virulence des termes qu'elle choisit (« dopey », « inane », « disgusting »). Néanmoins, elle semble encore convaincue que l'accumulation de savoirs et de connaissances peut permettre d'accéder à la sagesse, bien que ce ne soit pas le chemin qu'elle ait elle-même choisi d'emprunter, préférant se tourner vers la voie du mysticisme.

### Quêtes religieuses et mysticisme

À partir des années 1950, religion et mysticisme sont indubitablement des thèmes essentiels dans l'œuvre de Salinger, qui aime à dépeindre la rencontre entre le sacré et le profane dans le cadre de situations quotidiennes. En toile de fond se dessine souvent plus ou moins explicitement une quête pour un éveil spirituel, rendu difficile par la nature peu contemplative d'un monde occidental toujours trop pressé. John Wenke estime ainsi que le recueil *Nine Stories* peut se lire comme une représentation des étapes de cette quête, dans la mesure où il fonctionne « as a progression based upon the slow painful achievement of spiritual enlightenment, something like what the Christian believer experiences upon passing through the ritual of the Stations of the Cross », ou encore comme « successive stages that a soul would pass through according to Vedantic teachings » (*J. D. Salinger: A Study of the Short Fiction* 63). Ces observations reflètent l'hétérogénéité des références religieuses qui ponctuent l'œuvre de Salinger dans son ensemble<sup>208</sup>. Si l'on considère par exemple les *novellas* de la saga Glass écrites dans les années 1950, on trouve des références au Christianisme, à l'Hindouisme, au Bouddhisme et au Taoïsme – sans parler du Zen, également présent mais dont l'auteur semble vouloir se démarquer dans « Seymour » (Buddy insiste : « I am neither a Zen archer nor a Zen Buddhist, much less a Zen adept » [208]), visiblement mécontent d'être associé à d'autres « clochards célestes » de la décennie. La philosophie Zen développée en Chine et au Japon descend en réalité du Bouddhisme et prône la méditation et la perception intuitive plutôt que l'étude de textes sacrés ou l'exécution de rituels pour atteindre l'éveil spirituel. Le Taoïsme, religion et philosophie chinoise, est introduit au lecteur sous forme d'un conte placé en ouverture de « Raise High » et qui révèle l'un de ses nombreux principes : celui qui place son cœur et son esprit dans le Tao (la « Voie ») se trouvera dans un

208 Pour une étude détaillée de ces références, trop nombreuses pour être toutes commentées ici, on se référera au livre de Eberhard Alsen, *Salinger's Glass Stories as a Composite Novel*.

état d'harmonie totale avec la nature et l'univers. Le Vedānta, issu de l'Hindouisme et principale forme de spiritualité à laquelle il est fait référence dans l'œuvre, recommande la pratique d'exercices de méditation exigeants qui permettent d'atteindre la voie de la connaissance de soi, qui mène à son tour à l'éveil. Cette école de philosophie indienne se fonde également sur une croyance en la réincarnation, à laquelle Seymour, Buddy ou Teddy adhèrent sans réserve. Enfin, le Christianisme occupe lui aussi une place de choix dans la saga Glass, mais Alsen note que la philosophie religieuse dépeinte dans ces textes n'en est pas pour autant principalement chrétienne : « In fact, the Glasses interpret the Bible and the personality of Jesus Christ not in terms of Christian theology but in terms of Eastern mysticism. » (138) Ainsi, la Prière à Jésus de Franny est un bon exemple de l'amalgame de religions qui fonde la philosophie des enfants Glass : la prière s'adresse à une figure chrétienne, mais sa répétition incessante rappelle les mantras qui dans les pratiques bouddhiste ou hindou correspondent à des formules courtes répétées continuellement à des fins de méditation. En expliquant à sa mère le fonctionnement de la Prière à Jésus, Zooey souligne les similitudes entre les différentes religions :

“[...] Enlightenment's supposed to come *with* the prayer, not before it.” Zooey frowned, but academically. “The idea, really, is that sooner or later, completely on its own, the prayer moves from the lips and the head down to a center in the heart and becomes an automatic function in the person, right along with the heartbeat. And then, after a time, once the prayer *is* automatic in the heart, the person is supposed to enter the so-called reality of things. The subject doesn't really come up in either of the books, but, in Eastern terms, there are seven subtle centers in the body, called *chakras* [...]. It's nothing new, for God's sake. It didn't just start with the little pilgrim's crowd, I mean. In India, for God knows how many centuries, it's been known as *japam*. *Japam* is just the repetition of any of the human names of God. Or the names of his incarnations – his avatars, if you want to get technical. The idea being that if you call out the name long enough and regularly enough and *literally* from the heart, sooner or later you'll get an answer. Not exactly an *answer*. A *response*.” (« Zooey » 113-114)

Déjà dans « Franny », la protagoniste considère ces similitudes comme une preuve du bien-fondé de l'exercice :

“I just think it's a terribly peculiar coincidence,” she said, exhaling smoke, “that you keep running into that kind of advice – I mean all these really advanced and absolutely unbogus religious persons that keep telling you if you repeat the name of God incessantly, something *happens*. Even in India. In India, they tell you to meditate on the ‘Om,’ which means the same thing, really, and the exact same result is supposed to happen. So I mean you can't just rationalize it away without even –”

“What *is* the result?” Lane asked shortly. [...]

“You get to see God. Something happens in some absolutely nonphysical part of the heart – where the

Hindus say that Atman resides, if you ever took any Religion – and you see God, that's all.” (39)

Franny, en expliquant à son petit ami que le résultat de la Prière à Jésus doit se faire sentir dans « une partie absolument non physique du cœur », effleure un autre aspect de la quête mystique menée par les personnages de Salinger : la distinction entre le spirituel et le physique, ou entre le sacré et l'humain. Dans « Hapworth », le jeune Seymour envisage les distractions physiques comme autant d'obstacles à son élévation spirituelle :

I for one do not look forward to being distracted by charming lusts of the body, quite day in and day out, for the few, blissful, remaining years allotted to me in this appearance. There is monumental work to be done in this appearance, of partially undisclosed nature, and I would cheerfully prefer to die an utter dog's death rather than be distracted at crucial moments by a gorgeous, appealing plane or rolling contour of goodly flesh. My time is too limited, quite to my sadness and amusement. (177)

Il considère la sexualité comme une « distraction » non pas plaisante mais vouée à l'éloigner du chemin qu'il s'est fixé et des accomplissements qui doivent le jalonner jusqu'à l'éveil spirituel. Dans « Teddy », le personnage éponyme attribue le ralentissement de sa progression aux mêmes causes, persuadé d'avoir été réincarné dans un corps américain à la suite d'une aventure de nature incertaine avec une femme :

“That's right,” Teddy said. “I met a lady, and I sort of stopped meditating. [...] I would have had to take another body and come back to earth again *anyway* – I mean I wasn't so spiritually advanced that I could have died, if I hadn't met that lady, and then gone straight to Brahma and never again have to come back to earth. But I wouldn't have had to get incarnated in an *American* body if I hadn't met that lady. I mean it's very hard to meditate and live a spiritual life in America. People think you're a freak if you try to. My father thinks I'm a freak, in a way.” (188)

Dans une vie antérieure, Teddy a donc échoué là où le Bouddha a réussi. Dans les textes bouddhiques il est dit qu'alors que le Bouddha s'approchait de la découverte de la vérité (comment sortir du cycle infini des réincarnations, le *samsara*), le dieu de la Mort (Mâra) le soumit à une série d'épreuves : « Pour distraire le Bouddha donc, Mâra envoya des femmes merveilleusement séduisantes qui l'invitèrent à ‘goûter les joies du désir avec un visage riant’ avant que la maladie et la vieillesse ne l'atteignent. Le Bouddha résista. » (Gira 57) Dans la quête mystique, le corps doit être dompté et les relations avec autrui détachées de toute émotion. C'est ainsi que Teddy nie purement et simplement éprouver quelque émotion que ce soit : « ‘If I do, I don't remember when I ever used them,’ he said. ‘I don't see what they're good for.’ » (186) Dans la nouvelle, ce personnage apparaît comme déroutant, mais malgré tout digne de confiance et d'intérêt. En d'autres termes, à aucun moment la voix narrative ne laisse entendre que le garçon se fourvoie dans le chemin qu'il emprunte pour atteindre l'illumination ; au contraire, il est dépeint comme une personne intellectuellement supérieure



et spirituellement avancée, avec lequel le lecteur peut difficilement rivaliser. De ce fait, la dernière nouvelle de *Nine Stories* semble désigner le mysticisme comme la voie de l'élévation menant au *satori*. Cependant, ce texte nécessite d'être relu à la lumière des autres nouvelles et *novellas* abordant le sujet, et qui expriment une vision plus nuancée.

### **Des démarches égotistes stériles**

Bien sûr, Salinger loue la quête de connaissance et la pratique religieuse comme des moyens de s'élever spirituellement, mais il ne cherche pas à les présenter comme des solutions en tant que telles. Loin d'être le fanatique pour lequel on le fait parfois passer, il n'hésite pas à rappeler que la pratique d'un mysticisme exacerbé, très en vogue à l'époque, peut aussi n'être qu'une imposture et avoir des conséquences néfastes, si on l'embrasse aveuglément : la quête religieuse de Franny la plonge dans la dépression, Zooey en retire un ulcère. Plus important encore, l'auteur laisse entendre que s'enfermer dans une pratique religieuse proche du fanatisme comme le fait Franny est une démarche narcissique, qui exclut le reste du monde et empêche dès lors toute progression spirituelle : « Abandonner les réalités de la vie pour s'adonner à la prière c'est, dans le cas de Franny, confondre l'égoïsme du mysticisme contemplatif avec une vie spirituelle authentique » (Happe, *L'évolution de J. D. Salinger* 242). Pourtant, la motivation première de la jeune fille lorsqu'elle entame la récitation de la Prière à Jésus est précisément d'échapper à l'égotisme ambiant qui commence à la contaminer : « 'All I know is I'm losing my mind,' Franny said. 'I'm just sick of ego, ego, ego. My own and everybody else's. I'm sick of everybody that wants to *get* somewhere, do something distinguished and all, be somebody interesting.' » (« Franny » 29-30) Elle déclare avoir arrêté le théâtre pour la même raison : « I began to feel like such a little egomaniac. » (28) Franny ne perçoit pas la contradiction qui existe à se replier sur soi-même pour échapper à l'emprise de l'ego, quand seul un mouvement d'ouverture sur l'extérieur lui permettrait de s'en détacher. Zooey lui fait remarquer que son attitude est *in fine* semblable à celle des professeurs qu'elle méprise parce qu'ils ne se soucient que d'amasser des « trésors », fussent-ils intellectuels :

You talk about piling up treasure – money, property, culture, knowledge, and so on and so on. In going ahead with the Jesus Prayer – just let me finish, now, please – in going ahead with the Jesus Prayer, aren't you trying to lay up some kind of treasure? Something that's every goddam bit as negotiable as all those other, more material things? Or does the fact that it's a prayer make all the difference? I mean by that, is there all the difference in the world, for you, in which side somebody lays up his treasure – this side, or the other? [...]

As a matter of simple logic, there's no difference at all, that *I* can see, between the man who's greedy for material treasure – or even intellectual treasure – and the man who's greedy for spiritual treasure.  
(« Zooey » 147-148)

L'aveuglement de Franny face à la nature de sa démarche rappelle une nouvelle fois une étape importante du parcours du Bouddha qui, au début de sa quête, devint ascète, pour ne finalement comprendre qu'au terme de plusieurs années que « l'ascétisme poussé à l'extrême n'était qu'une forme déguisée d'égoïsme » (Gira 56). En malmenant quelque peu sa sœur, Zooey tente de lui faire comprendre que si sa démarche peut à première vue s'apparenter à une quête, il s'agit avant tout d'une fuite, d'un aveu d'échec en ce qu'elle résulte de son incapacité à communiquer avec ceux qu'elle considère indignes de son attention, ainsi du Professeur Tupper : « He detests me because I'm in this crazy Religion seminar he conducts, and I can never bring myself to smile back at him when he's being charming and Oxfordish. » (127) Franny suit en cela le chemin emprunté quelques années plus tôt par son frère Seymour, dont l'incapacité à créer des liens et à comprendre les gens est soulignée à maintes reprises, par exemple dans « Raise High », lorsque Boo Boo, puis Seymour rapportent les propos de la mère de Muriel : « She told me she just wishes Seymour would *relate* to more people. » (9) ; « One, I withdraw from and fail to relate to people. » (70) Les mêmes termes sont employés par la demoiselle d'honneur à son sujet : « Your brother's never learned to relate to anybody. » (59) L'intolérance de Seymour pour les personnes intellectuellement et spirituellement moins avancées que lui est encore visible dans « Hapworth », où son attitude arrogante les exclut, lui et Buddy, du reste du groupe : « I have neglected to say that we are currently being ostracized. » (184) Alsen montre comment la structure de la nouvelle reflète d'ailleurs le cheminement du personnage dans les premiers temps de sa quête :

The structure of the letter suggests that the difficulties Seymour has in getting along with normal people eventually make him withdraw from the physical world. In this withdrawal, the world of the Glass family serves as a transitional stage. For after Seymour has spent two-thirds of his letter on his account of his relationships with the other campers and the staff at Camp Hapworth, he devotes the remainder to advice for his family and to comments on some thirty authors whose works he wants to have sent him. This shift in focus reveals the outcome of Seymour's inner struggle, his decision to withdraw from the world of ordinary people and to devote himself to the spiritual guidance of his family and to intellectual pursuits. And the ideas in the last two sections of the letter bear out what its structure suggests.  
(*Salinger's Glass Stories as a Composite Novel* 89)

Bien avant Franny, Seymour avait donc lui aussi fait le choix de suivre les chemins de la connaissance et de la méditation au lieu de tenter de dépasser ses difficultés à comprendre ceux qui l'entourent et à communiquer avec eux. Lorsqu'elle se lance dans cette quête

mystique, la plus jeune des Glass n'a pas encore compris que son frère a commis une erreur majeure en préférant se renfermer sur lui-même plutôt que s'ouvrir aux autres, puisque son problème n'a fait que s'aggraver avec le temps, ainsi que le soulignent plusieurs personnages dans « Raise High ». Franny a donc besoin de l'intervention de Zooey pour lui faire prendre conscience de l'impasse dans laquelle elle s'est engagée et l'inciter à adopter une toute autre démarche afin de poursuivre sa quête de plénitude.

## **b. (Ré)intégrer l'humanité**

C'est donc sur les conseils de Zooey, lui-même éclairé par l'exemple de Seymour, que Franny peut donner à sa quête une nouvelle direction, en substituant à une volonté d'élévation une attitude d'ouverture sur le monde. Bien que cette nouvelle approche s'éloigne du mysticisme précédemment évoqué, spiritualité et religion restent au cœur de la démarche, qui se fonde en grande partie sur les préceptes de l'amour chrétien.

### **« L'hymne à l'amour chrétien » de Salinger (Happe, *L'évolution de Jerome David Salinger* 244)**

En ouverture de « Zooey », Buddy se sent obligé de se démarquer de tout mysticisme suite aux accusations de son frère, personnage principal de la *novella*. Il désigne alors l'amour comme thème principal de son récit : « I say that my current offering isn't a mystical story, or a religiously mystifying story, at all. I say it's a compound, or multiple, love story, pure and complicated. » (49) Cette histoire d'amour familial s'inscrit plus largement dans une œuvre où l'amour apparaît comme le thème central, et où l'enfer, selon la citation de Dostoïevski griffonnée par le Sergent X dans le livre d'une officielle nazie, n'est autre que la souffrance due à l'incapacité d'aimer (« Fathers and teachers, I ponder 'What is hell?' I maintain that it is the suffering of being unable to love. » [« For Esmé » 105]). L'amour prôné par Salinger est un amour non-restrictif, d'inspiration chrétienne, reposant sur la tolérance et le pardon, ainsi que le rappelle Holden lors d'une discussion avec son camarade Arthur Childs : « I said I'd bet a thousand bucks that Jesus never sent old Judas to Hell. I still would, too, if I had a thousand bucks. I think any one of the Disciples would've sent him to Hell and all – and fast, too – but I'll bet anything Jesus didn't do it. » (131) Le narrateur de *Catcher* semble déterminé à

embrasser cette philosophie. Sous des dehors d'éternel mécontent<sup>209</sup>, Holden pourrait n'être qu'amour pour son prochain, y compris pour ceux qui lui ont fait du tort :

“But you're wrong about that hating business. I mean about hating football players and all. You really are. I don't hate too many guys. What I may do, I may hate them for a *little* while, like this guy Stradlater I knew at Pencey, and this other boy, Robert Ackley. I hated *them* once in a while – I admit it – but it doesn't last too long, is what I mean. After a while, if I didn't see them, if they didn't come in the room, or if I didn't see them in the dining room for a couple of meals, I sort of missed them. I mean I sort of missed them.” (243)

Cette défense du narrateur face aux reproches de son professeur annonce la conclusion du roman et signale l'indulgence du jeune homme envers ceux qui l'entourent. Son amour universel est notamment motivé par une empathie exacerbée qui dépasse la simple compassion et témoigne d'un sentiment d'appartenance à une humanité unique et indivisible. On remarque en effet que Holden est constamment « désolé » de ce qui arrive aux autres : il est désolé pour Selma Thurmer qu'elle ne soit pas plus attirante (« She had a big nose and her nails were all bitten down and bloody-looking and she had on those damn falsies that point all over the place, but you felt sort of sorry for her. » [5]), désolé pour Spencer qu'il soit si vieux et pathétique (« I felt sorry as hell for him, all of a sudden. » [20]), désolé pour Ackley et son hygiène douteuse (« I felt sort of sorry for him, in a way. » [32]), désolé de s'être moqué de la jeune fille du Lavender Room (« I was sorry as hell I'd kidded her. Some people you shouldn't kid, even if they deserve it. » [96]), désolé que Ernie ait perdu son âme d'artiste (« In a funny way, though, I felt sort of sorry for him when he was finished. » [110]), désolé de décevoir ses parents (« I felt sorry as hell for my mother and father. » [201])... La liste pourrait continuer des peines et des souffrances (réelles ou projetées) que le jeune homme endosse sans qu'il lui soit rien demandé – une propension partagée par les enfants Glass dès leur plus jeune âge si l'on en croit leur aîné : « I ought to point out, regretfully, that the great percentage of your children, Bessie and Les, [...] have a fairly terrible capacity for experiencing pain that does not always properly belong to them. » (« Hapworth » 186) L'excès d'empathie de Holden est en outre une des causes de sa dépression, la pitié s'accompagnant le plus souvent de tristesse, comme lors de sa rencontre avec Sunny, la jeune prostituée :

I took her dress over to the closet and hung it up for her. It was funny. It made me feel sort of sad when I hung it up. I thought of her going in a store and buying it, and nobody in the store knowing she was a prostitute and all. The salesman probably just thought she was a regular girl when she bought it. It made

209 Le terme « hate » est peut-être l'un de ceux qui reviennent le plus souvent dans le roman, à des degrés de significations variés : « I was beginning to sort of hate [Spencer]. » (16) ; « I hate the movies like poison » (38) ; « I hate it when somebody has cheap suitcases. » (141) ; « I hate actors. » (152) ; « I almost hated [Phoebe]. » (268)

me feel sad as hell – I don't know why exactly. (125)

Alors que Holden souffre de cette empathie trop marquée, le mal-être de Franny provient d'après Zooney du problème inverse : la jeune fille en arrive à détester tous ceux dont le comportement lui déplaît., un problème que Zooney connaît bien puisqu'il lui arrive d'y être lui-même sujet, comme le lui fait remarquer sa mère : « If you don't like somebody in two minutes, you're done with them forever. » (« Zooney » 99) Pour tenter de faire sortir Franny du cocon mystique dans lequel elle s'est enfermée, il lui rappelle donc la nécessité de distinguer une personne de ses actes, et d'« apprendre à aimer l'humanité avant de lui pardonner » (Happe, *L'évolution de Jerome David Salinger* 243) :

But what I don't like – and what I don't think either Seymour or Buddy would like, *either*, as a matter of fact – is the way you talk about all these people. I mean you don't just despise what they represent – you despise them. It's too damn personal, Franny. I mean it. You get a real little homicidal glint in your eye when you talk about this Tupper, for instance. All this business about his going into the men's room to muss his hair before he comes in to class. [...] It would be all right, in a way, if you thought his personal affectations were sort of funny. Or if you felt a tiny bit sorry for him for being insecure enough to give himself a little pathetic goddam glamour. But when *you* tell me about it – and I'm not fooling, now – you tell me about it as though his hair was a goddam personal enemy of yours. That is *not right* – and you know it. (« Zooney » 162)

A la suite de Holden dans *Catcher*, Zooney exhorte Franny à la compassion et à l'empathie, à défaut de parvenir à aimer celui dont elle méprise le comportement. Il attribue l'attitude de sa sœur à une mauvaise compréhension, datant de son enfance, de la figure du Christ :

I'm bringing it up because I don't think you understood Jesus when you were a child and I don't think you understand him now. [...] And you know why you didn't like Jesus any more? I'll tell you. Because, *one*, you didn't approve of his going into the synagogue and throwing all the tables and idols all over the place. That was very rude, very Unnecessary. You were sure that Solomon or somebody wouldn't have done anything like that. And the *other* thing you disapproved of – the thing you had the Bible open to – was the lines 'Behold the fowls of the air: for they sow not, neither do they reap, nor gather into barns; yet your heavenly Father feedeth them.' *That* was all right. That was lovely. That you approved of. *But*, when Jesus says in the same breath, 'Are ye not much better than they?' – *ah*, that's where little Franny gets off. That's where little Franny quits the Bible cold and goes straight to Buddha, who doesn't discriminate against all those nice fowls of the air. [...] You're constitutionally unable to love or *understand* any son of God who throws tables around. And you're constitutionally unable to love or understand any son of God who says a human being, *any* human being – even a Professor Tupper – is more valuable to God than any soft, helpless Easter chick. (164-165)

Zooney met ici Franny face à ses contradictions : son rejet de Jésus vient du fait que, contrairement au Bouddha, il établit une hiérarchie entre les êtres vivants et que, de ce fait,

son amour n'est pas aussi universel qu'il le prétend. Jésus a certes pardonné aux hommes, mais c'est Saint François d'Assise, celui qui a prêché aux oiseaux, que Franny choisit de prendre pour modèle dans la religion chrétienne. Pourtant, en refusant son amour fraternel à tous les semblables du Professeur Tupper qu'elle rencontre, elle fait preuve d'une discrimination malvenue. On voit dans les propos de Zooey que le syncrétisme de Franny est à l'origine de sa confusion et de sa crise existentielle. C'est pourquoi il décide d'exhumer la figure de la « Grosse Dame » (« Fat Lady »), allégorie de l'humanité souffrante proposée par Seymour à ses deux cadets alors qu'enfants ils participaient à l'émission de radio « It's a Wise Child ». Celui-ci avait demandé à son frère de toujours cirer ses chaussures et à sa sœur de s'appliquer à être drôle « pour la Grosse Dame ». Sans qu'il ait besoin de fournir plus d'explications, dans l'esprit de chacun des enfants s'est formée une image précise de cette femme qu'ils gardaient en tête chaque soir. Ainsi Zooey l'imagine de la manière suivante :

I had her sitting on this porch all day, swatting flies, with her radio going full-blast from morning till night. I figured the heat was terrible, and she probably had cancer, and – I don't know. Anyway, it seemed goddam clear why Seymour wanted me to shine my shoes when I went on the air. It made *sense*. (200-201)

L'image conçue par Franny s'en rapproche en substance : « I didn't ever picture her on a porch, but with very – you know – very thick legs, very veiny. I had her in an *awful* wicker chair. She had cancer, *too*, though, and she had the radio going full-blast all day! Mine did, too! » (201) Dans les deux cas, et ce sans que Seymour ait eu besoin de le préciser, les personnages visualisent une femme souffrante, qui requiert leur compassion. Le secret d'après Zooey consiste à aimer cette Grosse Dame, « the eternal vulgarian » (Hassan, « The Rare Quixotic Gesture » 158), non pas comme le Christ l'aurait aimée, mais comme si elle était le Christ lui-même, puis d'étendre cet amour à tous les hommes, du plus respectable au plus méprisable :

But I'll tell you a terrible secret – Are you listening to me? *There isn't anyone out there who isn't Seymour's Fat Lady*. That includes your Professor Tupper, buddy. And all his goddam cousins by the dozens. There isn't anyone *anywhere* that isn't Seymour's Fat Lady. Don't you know that? Don't you know that goddam secret yet? And don't you know – *listen* to me, now – *don't you know who that Fat Lady really is?* ... Ah, buddy. Ah, buddy. It's Christ Himself. Christ Himself, buddy. (201-202)

Ce plaidoyer pour un amour sans distinction et une communion entre les hommes rappelle à Franny que, dans le Christianisme, l'amour est un vecteur du salut, une notion qu'elle semblait avoir perdu de vue sur le chemin de sa quête. Elle trouve dans cette révélation finale l'apaisement qu'elle cherchait depuis le début de la *novella* « Franny », et qui apparaît de

manière d'autant plus évidente si l'on compare la conclusion des deux textes du recueil. Ainsi, dans « Franny » : « Alone, Franny lay quite still, looking at the ceiling. Her lips began to move, forming soundless words, and they continued to move. » (44) Scrutant le plafond du bureau où elle est allongée, elle se trouve dans une immobilité corporelle contrastant avec le mouvement de ses lèvres, qui lui traduit un état d'agitation, tandis qu'elle récite la Prière à Jésus. Au contraire, les dernières lignes de « Zooey » suggèrent une sérénité qui se dessine dans sa capacité à enfin trouver le sommeil autant que dans le sourire qu'elle esquisse cette fois en regardant le plafond : « For some minutes, before she fell into a deep, dreamless sleep, she just lay quiet, smiling at the ceiling. » (202) Il n'est plus question d'une immobilité potentiellement trompeuse (« quite still »), mais d'un calme avéré (« quiet »). Avec son allégorie de la « Grosse Dame », Salinger poursuit l'exploration d'une philosophie d'inspiration chrétienne, déjà ébauchée dans « De Daumier-Smith » avec la prise de conscience du personnage que « tout le monde est une nonne » (« Everybody is a nun. » [164]). D'abord obsédé par Sister Irma et tout ce qu'elle représente (le sacré, le détachement, l'absence d'ego), Jean ne peut se résoudre à enseigner le dessin à des élèves qu'il considère comme vulgaires, médiocres et par conséquent méprisables. Mais suite à son épiphanie suscitée par la présence d'une femme bien vivante au milieu de mannequins de bois dans la vitrine d'un magasin de matériel orthopédique (« I was startled to see a live person in the shopcase » [163]), il découvre que la beauté peut se trouver en tout lieu, y compris là où on l'attend le moins. Dès lors il comprend que tous ses élèves méritent la même considération que Sister Irma, peu importe leur médiocrité, et cette prise de conscience lui permet de trouver enfin la paix avec lui-même. Cette idée que « tout le monde est une nonne », ou que la Grosse Dame, symbole de l'humanité dans son ensemble, n'est autre que le Christ, est probablement inspirée de la nouvelle de Sherwood Anderson « The Philosopher » (qui figure dans *Winesburg, Ohio*), dans laquelle le docteur Parcival explique à George Willard : « The idea is very simple, so simple that if you are not careful you will forget it. It is this – that everyone in the world is Christ and they are all crucified. » (Anderson 39)

Une fois convaincu que l'élévation spirituelle et intellectuelle est une impasse dans la quête de plénitude qu'il a menée depuis le plus jeune âge, Seymour pousse plus loin cette philosophie de « non-discrimination » en s'engageant dans une relation avec Muriel. La jeune femme et sa famille sont très éloignées de l'univers des Glass, qui les jugent sévèrement. Dans la lettre où elle implore Buddy d'assister à leur mariage, Boo Boo déclare : « I've met the girl. She's a zero in my opinion but terrific-looking. I don't actually *know* that she's a zero. I mean she hardly said two words the night I met her. Just sat and smiled and smoked, so it isn't fair

to say. » (« Raise High » 8-9) Seymour lui-même est conscient de la désapprobation de sa famille, ainsi qu'il l'écrit dans son journal :

He would disapprove of Muriel's mother, too. She's an irritating, opinionated woman, a type Buddy can't stand. I don't think he could see her for what she is. A person deprived, for life, of any understanding or taste for the main current of poetry that flows through things, all things. She might as well be dead, and yet she goes on living, stopping off at delicatessens, seeing her analyst, consuming a novel every night, putting on her girdle, plotting for Muriel's health and prosperity. I love her. I find her unimaginably brave. (« Raise High » 72)

Contrairement à ses frères et sœurs, moins avancés que lui dans leur quête, Seymour a appris à distinguer ce qu'il y a de beau chez son prochain, y compris chez les êtres les plus laids au premier abord. Renversant les valeurs traditionnelles, il apprécie chez Muriel non pas son intelligence mais sa simplicité. Dans « Bananafish », la jeune femme est caractérisée par sa superficialité, mais aussi son insouciance, sa naïveté, avoisinant parfois la stupidité : elle ne semble par exemple pas s'inquiéter outre mesure du comportement imprévisible de son mari, et se montre capable de passer en un clin d'œil du sujet de sa santé mentale à celui de la mode (8). Son personnage fait en cela écho à celui de Helen Beebers, du moins tel qu'il est présenté par Kenneth dans « Ocean » :

“Vincent, you oughtta marry Helen. No kidding. She's going nuts, waiting around. She's not so smart or anything but that's good. You wouldn't have to argue with her so much. And you wouldn't hurt her feelings when you're sarcastic. I been watching her. She never knows what you're talking about. Boy, that's good! And boy, does she have swell legs!” (6)

On s'abstiendra de commenter la misogynie des propos (d'autant plus embarrassants qu'ils sont attribués à un personnage essentiellement positif et clairvoyant) pour se contenter de souligner que l'exaltation de la simplicité est un motif qui apparaît très tôt dans l'œuvre de Salinger, ici dès 1945. Associée à la pureté, elle est vue comme une qualité que Seymour recherche notamment parce qu'il en est lui-même dépourvu. Dans « Raise High », la lecture de son journal révèle l'étendue de son admiration pour sa compagne : « How I love and need her indiscriminating heart! » (66-67), « How I worship her simplicity, her terrible honesty. How I rely on it. » (73) Le choix des verbes « need », « worship » et « rely on » montre en outre que Seymour a besoin de Muriel. Alors que sa supériorité intellectuelle et son érudition l'ont éloigné du reste des hommes, il revient sur terre grâce à cette jeune femme simple et spontanée qui lui rappelle au quotidien la nécessité d'embrasser l'humanité dans son ensemble. Dans les religions taoïste et védique, les personnes proches de l'illumination apparaissent parfois comme des individus extrêmement simples, manquant de discernement (Alsen, *Salinger's Glass Stories as a Composite Novel* 198), ce qui explique sans doute en partie



l'admiration de Seymour envers sa compagne. Lui-même a conscience de son incapacité à atteindre la voie du Tao, c'est-à-dire l'absence totale de différenciation entre les choses et les êtres. Il l'explique en particulier par son amour de la belle poésie qu'il ne peut se résoudre à mettre sur le même plan que la poésie médiocre :

[My analyst] didn't disagree with me, but he seemed to feel that I have a perfection complex of some kind. Much talk from him, and quite intelligent, on the virtues of living the imperfect life, of accepting one's own and others' weaknesses. I agree with him, but only in theory. I'll champion indiscriminate till doomsday, on the ground that it leads to health and a kind of very real, enviable happiness. *Followed purely*, it's the way of the Tao, and undoubtedly the highest way. But for a discriminating man to achieve this, it would mean that he would have to dispossess himself of poetry, go *beyond* poetry. That is, he couldn't possibly learn or drive himself to *like* bad poetry in the abstract, let alone equate it with good poetry. He would have to drop poetry altogether. I said it would be no easy thing to do. (« Raise High » 74)

A première vue, la philosophie d'inspiration chrétienne présentée par Salinger comme remède au mal-être des personnages est tout à fait honorable puisqu'elle prône une approche horizontale et fraternelle des relations humaines plutôt qu'une forme de verticalité témoignant d'un mépris pour tous ceux considérés comme intellectuellement et spirituellement inférieurs. Force est toutefois de constater que cette attitude continuellement encensée est empreinte d'une condescendance préjudiciable qui tend à invalider tout le bien-fondé de la démarche. Alfred Kazin estime très justement que les enfants Glass ne manifestent pas tant une détermination à aimer qu'à pardonner leur prochain et en conclut avec sévérité que leur amour est finalement foncièrement égocentrique :

The love that Salinger's horribly precocious Glass characters speak of is love for certain people only – forgiveness is for the rest; finally, through Seymour Glass's indoctrination of his brothers and sister in so many different (and pretentiously assembled) religious teachings, it is love of certain ideas. So what is ultimate in their love is the love of their own moral and intellectual excellence, of their chastity and purity in a world full of banana fish swollen with too much food. It is the love that they have for themselves as an idea. (Kazin 224)

Mary McCarthy souligne de son côté que l'unique raison d'être de la Grosse Dame se résume en fin de compte à offrir un public à la famille Glass : « The club, for all its pep talks, remains a closed corporation, since the function of the Fat Lady, when you come down to it, is to be what? – an audience for the Glass kids, while the function of the Great Teachers is to act as their coaches and prompters. » (248) L'arrogance et la condescendance des personnages fragilisent et incitent à relativiser le message d'amour universel distillé dans l'œuvre de Salinger.

## Prendre part au monde

La seconde erreur commise par Franny plusieurs années après Seymour est d'avoir pensé que sa quête la conduirait nécessairement au-dessus du reste de l'humanité. Or on voit dans son cas que le mysticisme la met en retrait de la société, l'incitant à abandonner sa pièce de théâtre et à se retirer dans la pratique méditative. David Galloway estime que Seymour a pour sa part renoncé à atteindre le *satori* après s'être rendu compte que son cheminement mystique l'éloignait du monde dans lequel il était au contraire important qu'il trouve sa place :

Salinger rejects the mystic's experience as a solution to man's alienation in an absurd universe because mysticism ("banana fever") removes man from reality. While Seymour is never a fully realized mystic like Teddy, it is inconsistent to explain away his suicide as despair over the idea of achieving *satori*. Seymour has already rejected *satori* because it leads him out of the world in which he feels he must live, and his rejection is overt and conscious. His life has been filled with one transcendent experience after another, with visions and intense spiritual moments which affirm his ability to achieve *satori*. (151)

Le changement de direction radical opéré par Seymour s'illustre de manière presque anecdotique au détour de deux citations de Kafka en apparence contradictoire, inscrites à la suite l'une de l'autre sur la porte de sa chambre dans l'appartement familial. La première laisse entendre son refus de se mêler au commun des mortels (tel qu'on l'observe dans « Hapworth ») : « 'Don't you want to join us?' I was recently asked by an acquaintance when he ran across me alone after midnight in a coffeehouse that was already almost deserted. 'No, I don't,' I said. » (« Zooey » 179) La seconde témoigne *a contrario* d'une volonté de rechercher la compagnie des hommes : « The happiness of being with people. » (179) De l'exclusion à l'inclusion, Seymour a compris la nécessité de s'ancrer dans le monde, un ancrage qui prend chez lui la forme d'une union avec la très prosaïque Muriel. Les extraits de son journal intime que Buddy parcourt dans « Raise High » suggèrent que le jeune homme a trouvé une forme de bonheur auprès de cette femme si différente de lui, et qui lui apprend littéralement à sourire : « She was trying to teach me to smile, spreading the muscles around my mouth with her fingers. How beautiful it is to see her laugh. Oh, God, I'm so happy with her. If only she could be happier with me. » (71) La dernière page du journal, rédigée la veille du mariage, laisse entrevoir l'état d'extase totale dans lequel se trouve Seymour : « I feel as though I'm about to be born. Sacred, sacred day. » (90-91) La « renaissance » du futur marié s'apparente en réalité à une nouvelle étape dans sa quête, car son choix de se mêler à l'humanité ordinaire correspond de nouveau à une démarche prêchée par le Vedānta. Comme

le détaille Alsen, cette branche de l'hindouisme propose quatre chemins différents, ou *yogas*, pour mener à bien sa quête spirituelle :

Traditional Hinduism distinguishes three *yogas*, or paths of spiritual advancement, *bhakti yoga*, *karma yoga*, and *jnana yoga*. But the Ramakrishna-Vivekenanda school of Avaita Vedante recognizes a fourth, *raja yoga*. The word *yoga* means literally “union with the soul of God.” [...]

Each individual will pick his path or paths of spiritual advancement according to his inborn personal tendencies and also according to the stage of life he is in. In the student stage, he will primarily follow *jnana yoga*, the path of study and knowledge; in the householder stage it will be chiefly *karma yoga*, the path of work and service; and in the remaining two stages it will be a combination of *jnana* and *raja yoga*, the paths of study and meditation. (*Salinger's Glass Stories as a Composite Novel* 150-151)

Dans « Raise High », Seymour renonce donc aux chemins de la connaissance et de la méditation qui l'ont éloigné des hommes pour embrasser la voie du travail et du service. Car sa renaissance ne passe pas simplement par une acceptation de l'autre en dépit de ses imperfections, elle comprend en outre une dimension altruiste, puisque comme le Vedānta le préconise, il lui faut « servir » son prochain d'une manière ou d'une autre. Le mariage, comme la parentalité, sont alors considérés comme l'occasion de mettre en pratique ces recommandations, ainsi qu'on le voit dans la dernière note du journal de Seymour :

I've been reading a miscellany of Vedanta all day. Marriage partners are to serve each other. Elevate, help, teach, strengthen each other, but above all, *serve*. Raise their children honorably, lovingly, and with detachment. A child is a guest in the house, to be loved and respected – never possessed, since he belongs to God. How wonderful, how sane, how beautifully difficult, and therefore true. The joy of responsibility for the first time in my life. (« Raise High » 91)

En choisissant une voie tournée vers le service de ses semblables en remplacement du chemin égocentré<sup>210</sup> qu'il avait jusqu'ici privilégié, Seymour accepte avec bonheur de prendre pleinement sa place dans le monde.

Dans « Zooey », la parabole de la Grosse Dame inventée par Seymour a pour but d'inciter les plus jeunes de ses frères et sœurs à embrasser eux aussi la voie du service. En leur demandant de cirer leurs chaussures ou d'être divertissants pour cette lointaine auditrice, il leur inculque l'idée que l'artiste a le devoir de toujours donner le meilleur de lui-même, car face à lui se trouve un public qui mérite le respect et trouve dans sa prestation un certain réconfort. Ce conseil est repris peu ou prou par Buddy dans sa lettre à Zooey lorsqu'il l'enjoint à jouer « de toutes ses forces » : « Enough. *Act*, Zachary Martin Glass, when and where you want to, since you feel you must, but do it *with all your might*. » (68) A son tour, Zooey

210 Alsen parle de « other-directed » et « self-directed paths » (59, 184).

dispense ce même conseil à Franny pour l'aider à sortir de la crise qu'elle traverse : « The only thing you can do now, the only *religious* thing you can do, is *act*. Act for God, if you want to – be *God's* actress, if you want to. What could be prettier? » (198) Or, dans la mesure où la Grosse Dame n'est autre que le Christ lui-même, Alsen conclut : « at the end of the story, both come to the realization that in order to serve God, they must learn to serve people. » (*Salinger's Glass Stories as a Composite Novel* 57) Paradoxalement, Zooey encourage également Franny à ne pas se soucier de la manière dont le public recevra sa performance, l'important étant uniquement de s'investir pleinement dans son rôle :

One other thing. And that's all. I promise you. But the thing is, you raved and you bitched when you came home about the stupidity of audiences. The goddam 'unskilled laughter' coming from the fifth row. And that's right, that's right – God knows it's depressing. I'm not saying it isn't. But that's none of your business, really. That's none of your business, Franny. An artist's only concern is to shoot for some kind of perfection, and *on his own terms*, not anyone else's. You have no right to think about those things, I swear to you. Not in any real sense, anyway. (199)

L'injonction de Zooey fait écho à une citation du Bhagavad Gita – le « chant du Bienheureux », un des textes principaux de l'hindouisme – figurant elle aussi sur la porte de la chambre de Buddy et Seymour :

You have the right to work, but for the work's sake only. You have no right to the fruits of work. Desire for the fruits of work must never be your motive in working. Never give way to laziness, either.

Perform every action with your heart fixed on the Supreme Lord. Renounce attachment to the fruits. Be even-tempered [underlined by one of the calligraphers] in success and failure ; for it is this evenness of temper which is meant by yoga.

Work done with anxiety about results is far inferior to work done without such anxiety, in the calm of self-surrender. Seek refuge in the knowledge of Brahman. They who work selfishly for results are miserable. (177)

Cette invitation à se départir de tout désir et à se concentrer sur l'exécution de sa tâche rappelle d'autre part l'interprétation camusienne du mythe de Sisyphe. Dans *l'Odyssée*, Homère fait le récit du châtement de Sisyphe, fondateur mythique de Corinthe, qui pour avoir osé défier la mort fut condamné à faire rouler éternellement jusqu'au sommet d'une colline un rocher qui redescendait chaque fois avant d'atteindre le sommet. Dans l'essai *Le Mythe de Sisyphe*, qui s'inscrit dans le « Cycle de l'absurde », Albert Camus lit la sentence du personnage comme une allégorie de l'absurdité de l'existence, qu'il est indispensable d'accepter pour atteindre le bonheur. Il conclut en effet : « La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux. » (168) C'est

cet état de désintéressement, de détachement total du résultat de ses actions que Seymour cherche à atteindre tout au long de sa vie, et ce dès le plus jeune âge, comme on peut le voir dans « Hapworth » : « I am utterly convinced that if A's hat blows off while he is sauntering down the street, it is the charming duty of B to pick it up and hand it to A without examining A's face or combing it for gratitude. » (172) L'une des clefs du bonheur pour l'homme serait donc de ne pas se soucier du résultat de ses actions mais de se concentrer sur leur exécution, pour s'épanouir dans la réalisation de sa tâche.

Dans ses œuvres, Salinger explore le motif de l'errance dans toute son ambivalence. À première vue synonyme d'égarement, tantôt choisie, tantôt subie, l'errance peut dans le meilleur des cas constituer un détour bénéfique, moment d'exploration nécessaire à l'avènement d'une révélation. Elle peut en revanche dénoter une démarche erronée de la part des personnages, qui les retardera dans leur quête, voire les mènera à leur perte (on pensera à Teddy McArdle). On voit en outre avec les différents textes de la série Glass que seule une vue d'ensemble permet de distinguer les erreurs des personnages pour ce qu'elles sont : des étapes nécessaires pour atteindre la plénitude recherchée. À l'errance spirituelle ou psychologique des protagonistes de l'œuvre salingerienne fait par ailleurs écho une errance discursive qui s'illustre au cœur du texte avec la figure de la digression, employée abondamment par le narrateur de *Catcher* en particulier.

## C/ « Digression! » : failles et vertus d'un discours désordonné chez Holden Caulfield

« Il n'y a pas de ligne droite, ni dans les choses ni dans le langage. » (Deleuze, *Critique et Clinique* 12)

Sans surprise, en tant qu'unique roman de Salinger, *Catcher* est, avec « Seymour » qui fera l'objet d'une analyse approfondie au chapitre suivant, l'œuvre où l'auteur recourt le plus largement à la digression, notamment parce que cette figure qui donne lieu à un étirement du texte ne fait pas bon ménage avec le genre de la nouvelle et ses exigences de concision. Notons pour commencer que Denis Boisseau estime qu'une distinction de taille existe entre détour et digression : « le balisage de la digression, la confusion qu'elle entretient quant à sa fin, suffisent pour considérer autrement que comme un simple détour cette pratique délibérée du « hors-sujet ». » (« Ne vaut pas le voyage ! » 17) Le philosophe argue d'une part que le caractère potentiellement accessoire, amovible ou optionnel de la digression l'exclut de fait de la catégorie du détour, qui lui ne peut être supprimé ; d'autre part, le détour ne se signale pas lui-même comme peut le faire la digression et correspond simplement à une autre manière de dire une chose, ne cherchant en aucun cas à dire quelque chose de différent (19). Aussi intéressants et valides que soient ces arguments, on tentera ici au contraire de montrer en quoi la digression peut tout de même parfois être considérée comme une forme de détour, notamment dans l'usage qui en est fait par Holden Caulfield. Sous des apparences de « hors-sujet », cette pratique discursive permet d'explorer des territoires qui resteraient inexploités dans le cadre d'un récit purement linéaire. Parce qu'elle est souvent le signe d'un lâcher-prise de la part du narrateur, elle est tout naturellement le lieu de révélations qu'une narration sans ambages ne permettrait pas de faire surgir, et traduit autant la passion que l'égarement du personnage. Source de sérendipité, la digression n'en est pas moins le reflet d'un certain désordre de la pensée et de son expression linguistique. De détours syntaxiques en prétérations se font jour les limites d'une spontanéité non-maîtrisée. Souvent symptomatique d'un trop-plein d'émotions, ce désordre peut parfois s'apparenter au contraire à un simple jeu linguistique, un « désir d'ostentation du verbe pour le verbe » (Pellegrin 184). Enfin, lorsqu'elle fait fonction de métadiscours, la digression constitue à la fois un aveu de l'échec des mots à dire les choses et une tentative de remédiation de cet échec, à travers laquelle le narrateur s'efforce de rattraper et de discipliner sa parole rebelle et insubordonnée.

# 1. L'expression de l'inconscient de l'énonciateur

## a. « Un péché littéraire »

Conçue originellement comme une stratégie oratoire, la digression fait son apparition dès l'Antiquité et est aussitôt considérée avec méfiance par les rhéteurs qui y voient une marque de désordre et un moyen fondamentalement malhonnête de distraire l'auditoire au cours d'un discours judiciaire<sup>211</sup>. Lorsqu'elle rejoint le cadre de la production littéraire, elle semble là encore avoir mauvaise presse, et ce jusqu'au XVIIIème siècle où elle sera abondamment utilisée, par Sterne ou Diderot par exemple. Pour autant, nombre de critiques continuent à lui reprocher son caractère superflu et « divertissant », considérant qu'en nuisant à la linéarité du texte, elle complique inutilement sa lecture et sa compréhension. Michel Otten replace cette attitude de défiance dans un contexte culturel plus large, où les préceptes religieux tiennent un rôle non-négligeable :

Un impératif aussi fort, aussi durable ne peut pas être un fait isolé dans la culture. L'opposition esthétique que nous venons d'esquisser (et qui est celle du trajet en *ligne droite* opposé au *détour*) n'a eu une telle prégnance que parce qu'elle appartient à toute une symbolique commandée, en dernier ressort, par des images théologiques. Une tradition théologique rationaliste d'origine aristotélicienne représente Dieu dans la position du créateur, du premier moteur, du soleil. Toute émanation de ce centre rayonnant se fera selon la *ligne droite*, laquelle s'oppose à la *courbe*, à la *ligne serpentine*, nécessairement satanique. (Otten 22-23)

Melville reprend cette dimension religieuse en ouverture du chapitre 4 de *Billy Budd* lorsqu'il invite le lecteur à le suivre dans le « péché » de la digression :

In this matter of writing, resolve as one may to keep to the main road, some by-paths have an enticement not readily to be withstood. I am going to err into such a by-path. If the reader will keep me company I shall be glad. At the least we can promise ourselves that pleasure which is wickedly said to be in sinning, for a literary sin the divergence will be. (821-822)

La digression inquiète car elle est d'abord associée à la passion, à l'absence de maîtrise : celui qui digresse se laisse emporter par une pensée et un verbe sur lequel il n'exerce plus de contrôle<sup>212</sup> ; cette vision explique l'existence d'une deuxième catégorie de digressions, non pas

211 « Le pouvoir de la digression à divertir (dans tous les sens du mot) n'est que trop connu des rhéteurs et leurs mises en garde contre 'la séduction des beautés hors de place' témoignent bien d'une certaine crainte de céder, en tant que lecteur ou auteur, à une fascination irraisonnée pour ce qu'ils décrivent comme un dire libre et en dérive. » (Sabry 52-53)

212 À propos de la narration de Holden, Jean-Yves Pellegrin écrit : « Entre le surgissement d'une voix déchaînée et la volonté inquiète de la réprimer, *Catcher* hésite. » (182)

narratives mais métadiscursives, qui cherchent dans un mouvement inverse à rattraper la parole échappée en la commentant comme pour s'en justifier<sup>213</sup>. Bernard Lamy, philosophe auteur d'un ouvrage intitulé *La Rhétorique ou l'Art de parler* (1675) estime que les figures de style ne sont autre que l'expression des passions humaines : chez lui, « [u]ne relation directe est établie entre trouble de l'être et dérèglement du discours, évaluables tous deux à partir d'un degré zéro (et idéal) où coïncident ordre discursif et quiétude. » (Sabry 64) Un discours perturbé serait donc le reflet d'un esprit perturbé. Randa Sabry revient également sur les racines étymologiques des termes relatifs à la digression :

À la différence du terme français qui est d'abord rhétorique, les composants de ce paradigme lexical ne renvoient qu'en second lieu à la digression oratoire ou littéraire ; au sens premier, ils désignent le franchissement d'une limite, l'abandon du droit chemin, l'excursion, l'incursion ou le voyage, d'où une métaphorique très féconde, plus ou moins diffuse dès les premiers textes rhétoriques sur la question – et qui perdurera –, laquelle, retenant, entretenant le sens premier dans le second, se plaît à représenter la digression comme itinérante, vagabonde, violente ou transgressive. (18)

Passionnée, transgressive, la digression est détour en ce qu'elle ne suit pas le chemin balisé par les règles et les conventions rhétoriques. On comprend pourquoi elle est vue d'un mauvais œil à Pencey Prep, cette école qui impose à ses élèves de rentrer dans un moule pour s'assurer un avenir brillant (« Since 1888 we have been molding boys into splendid, clear-thinking young men » annonce fièrement leur slogan [*Catcher* 4]). La digression y est sévèrement sanctionnée dans les cours d'expression orale où il est demandé à un élève de faire un discours en classe et au reste du groupe de l'interrompre en criant « Digression ! » aussitôt qu'il s'éloigne de son sujet. Présenté comme tel, l'exercice paraît plutôt ludique mais il constitue une épreuve pour certains garçons trop passionnés :

But there was this one boy, Richard Kinsella. He didn't stick to the point too much, and they were always yelling 'Digression!' at him. It was terrible, because in the first place, he was a very nervous guy – I mean he was a very nervous guy – and his lips were always shaking whenever it was his time to make a speech, and you could hardly hear him if you were sitting way in the back of the room. (238)

L'immédiateté et la violence des réactions envers Kinsella sont révélatrices de l'état d'esprit d'une école qui cherche à réprimer toute forme d'écart ou de transgression, fussent-ils oratoires. L'adhésion sans faille à une vision classique de la rhétorique où, « sous l'influence des préceptes horatiens, priment les notions d'*unité* (d'homogénéité, de centralité, de totalité) et d'*ordre* (de méthode et d'enchaînement) » (Sabry 43), indique l'archaïsme d'un professeur qui cherche à simplifier le discours et refuse tout débordement, bridant ainsi la créativité de

213 Voir Chapitre 3, C/2.



ses élèves :

You just didn't know this teacher, Mr. Vinson. He could drive you crazy sometimes, him and the goddam class. I mean he'd keep telling you to *unify* and *simplify* all the time. Some things you just can't *do* that to. I mean you can't hardly ever simplify and unify something just because somebody *wants* you to. (240)

L'inaptitude de Holden à organiser son discours se fait jour dès l'ouverture du roman, puisqu'avant même de commencer son récit proprement dit, le narrateur se laisse entraîner dans une page de digression. Il y annonce d'abord ce qu'il ne dira pas (« what my lousy childhood was like » [3]), puis évoque brièvement ses parents, ce qu'il va raconter (« this madman stuff that happened to me around last Christmas » [3]), son frère (sa situation professionnelle, le modèle de sa voiture), l'intrigue de sa nouvelle « The Secret Goldfish », et son dégoût pour les films. Alors seulement consent-il à démarrer son récit, pour lequel il revendique le droit de choisir le point de départ : « Where I want to start telling is the day I left Pencey Prep. » (4) Comme le remarque Jean-Yves Pellegrin, cet incipit est programmatique en ce qu'il annonce déjà le refus du narrateur de suivre l'ordre linéaire de la narration, notamment avec ce désaveu initial des conventions rhétoriques et littéraires :

Enfin, en refusant de raconter toute son histoire depuis le début (« where I was born ») et de se livrer aux enchaînements imposés par le genre (auto)biographique (« what my lousy childhood was like ») ou par ses épigones fictionnels (« and all that David Copperfield kind of crap »), Holden affirme sa défiance pour la ligne diégétique et coupe le fil du récit à sa base en récusant pour « commencer » son point d'origine. L'ouverture de *Catcher* attaque donc les composantes définitives du récit et fait figure de programme, puisque la suite développe les soupçons formulés au seuil du texte. (183)

Cette entrée en matière, en plus de camper un personnage indocile et entêté, signale aussitôt le caractère passionné de son soliloque : les changements répétés de sujet confèrent au discours un sentiment d'urgence, comme dû à un trop-plein de choses à dire, reflet du trop-plein d'émotions éprouvées par le narrateur. La forme décousue du récit est l'indice d'une faille dans la narration, que l'on ne manquera pas de commenter, mais elle annonce dans le même temps une spontanéité qui présage d'un roman vivant et authentique.

## **b. « La vie et l'âme de la lecture »**

Maître incontesté de la digression, le narrateur de *Tristram Shandy* présente la figure de style comme « le soleil de la lecture », sur lequel reposent la vitalité et l'intérêt d'un récit :

Digressions, incontestably, are the sunshine; – they are the life, the soul of reading! – take them out of

this book, for instance, – you might as well take the book along with them; – one cold eternal winter would reign in every page of it; restore them to the writer; – he steps forth like a bridegroom; – bids All-hail; brings in variety, and forbids the appetite to fail. (48)

L'avis est partagé par Holden, qui fait l'éloge de la pratique digressive, synonyme d'un emportement bienvenu, reflet de l'enthousiasme et de la passion du locuteur pour son sujet : il prend ainsi la défense de Richard Kinsella qui, au lieu de faire l'inventaire des animaux et des légumes présents dans la ferme de son père comme le sujet de son discours l'exigerait (« he made this speech about this farm his father bought in Vermont » [239]), dévie pour évoquer son oncle (« how his uncle got polio and all when he was forty-two years old, and how he wouldn't let anybody come to see him in the hospital because he didn't want anybody to see him with a brace on » [239]). Cette spontanéité est particulièrement appréciée de Holden :

I liked his speeches better than anybody else's. [...] It didn't have much to do with the farm – I admit it – but it was *nice*. It's nice when somebody tells you about their uncle. Especially when they start out telling you about their father's farm and then all of a sudden get more interested in their uncle. I mean it's dirty to keep yelling 'Digression !' at him when he's all nice and excited ... (239)

On se souvient que l'adjectif « nice » fonctionne chez Holden comme un antonyme de « phony »<sup>214</sup>, ce qui signifie que la spontanéité de Kinsella est perçue comme le signe de sa sincérité. En dénonçant ceux qui l'empêchent de poursuivre son discours, le narrateur condamne indirectement tout un modèle de société basé sur l'utilitarisme puisque, d'après Randa Sabry, « [l]a digression se signe d'un aveu de culpabilité. Digresser, c'est toujours plus ou moins faire advenir de l'inutile dans un texte, manier du discours en passe d'être taxé d'inutilité [...]. » (63) Les inclinations stylistiques de Holden reflètent ainsi un positionnement plus général vis-à-vis des schémas normatifs de la société dans laquelle il vit. Bien qu'il reconnaisse l'échec de son camarade à respecter les consignes imposées, il revendique le droit à l'égaré et devine intuitivement le pouvoir révélateur d'un discours débridé :

I mean I guess he should've picked his uncle as a subject, instead of the farm, if that interested him most. But what I mean is, lots of time you don't *know* what interests you most till you start talking about something that *doesn't* interest you most. I mean you can't help it sometimes. (240)

Cette observation fait écho à ce que Denis Boisseau écrit sur l'étymologie du terme « discours », qui contient en creux une ébauche de la pratique discursive à l'étude ici :

*Discurrere*, cette forme latine donnera notre « discours » : le terme, formé de *dis-* et de *currere* (dont dérive courir), n'a d'abord aucun rapport avec le langage, et signifie « courir de différents côtés, se répandre » (DHLF, Robert), ce qui est une façon de chercher le passage ou la solution, attitude (pour ne

214 Voir Chapitre 2, A/2.

pas dire dé-marche) que nous retrouvons au cœur même de la pratique du détour. (« Ne vaut pas le voyage ! » 10)

Cette démarche est aussi celle que l'on retrouve dans la pratique psychanalytique, avec la méthode de l'association libre, qui invite le patient à se laisser aller à oraliser tout ce qui lui vient à l'esprit, permettant ainsi notamment de couper court aux stratégies de refoulement mises en place par ce dernier. Pierre Bayard explique : « rendant manifeste la façon dont l'énergie psychique circule sur l'Autre Scène, la digression se présente comme une véritable formation de l'inconscient, au même titre que le rêve, le lapsus ou l'acte manqué. » (Bayard, *Le Hors-Sujet* 58, cité dans Pellegrin 192) Comme ces autres formes d'expression de l'inconscient, notre figure de style ne peut donc être lue comme un simple vagabondage de l'esprit, mais exige d'être interprétée<sup>215</sup>. Il est ainsi possible pour le lecteur de *Catcher* de se mettre dans une position semblable à celle du psychothérapeute, et ce d'autant plus qu'est mentionné à plusieurs reprises le besoin du personnage de faire appel à un professionnel, malgré sa méfiance manifeste envers ce type de pratique<sup>216</sup> : « I was only thirteen, and they were going to have me psychoanalyzed and all, because I broke all the windows in the garage. I don't blame them. I really don't. » (50) ; ou encore : « A lot of people, especially this one psychoanalyst guy they have here, keeps asking me if I'm going to apply myself when I go back to school next September. It's such a stupid question in my opinion. » (276)

Dans le roman, il apparaît clairement que la digression, qui peut pour quelque temps faire figure de simple divagation de l'esprit, se révèle souvent être un détour fécond qui permet au lecteur de mieux connaître le personnage. Le chapitre dans lequel Holden écrit une rédaction pour Stradlater est à ce titre emblématique. Le sujet, tel qu'il lui a été rapporté par son colocataire, est : « *Anything*. Anything descriptive. A room. Or a house. Or something you once lived in or something » (37). Immédiatement, le personnage choisit de contourner partiellement la consigne, ce qui peut déjà s'apparenter à une digression : « The thing was, I couldn't think of a room or a house or anything to describe the way Stradlater said he had to have. I'm not too crazy about describing rooms and houses anyway. So what I did, I wrote about my brother Allie's baseball mitt. » (49) Entretenant de décrire ce gant de base-ball sur lequel sont inscrits des poèmes à l'encre verte, Holden coupe vite court à l'ekphrasis pour se lancer dans un portrait de son frère à l'attention du lecteur<sup>217</sup>. La phrase qui fait office de pivot

215 La digression est en cela semblable aux mensonges de Holden, autre forme de divagation qu'on a évoquée au Chapitre 2 B/1.

216 La méfiance envers la psychanalyse est généralisée dans l'œuvre de Salinger.

217 Déjà le glissement sémantique se dessine dans le choix du pronom dans la proposition « he had poems written all over the fingers and the pocket and everywhere » (49) : le pronom *it* aurait ici pu être utilisé à la voix passive, mais Holden choisit de mettre en valeur son frère plutôt que le gant.

dans ce passage et marque le début de la dérive digressive étant « He's dead now. » (49), le lecteur comprend immédiatement l'importance de cet écart descriptif pour le narrateur : en écrivant sur son frère mort trop jeune, il poursuit un processus de deuil inachevé et apprend à faire face à l'absence de son cadet. On remarque au reste que son détour le ramène inmanquablement à sa propre personne, lorsqu'il revient sur sa réaction à la disparition de son frère :

I slept in the garage the night he died, and I broke all the goddam windows with my fist, just for the hell of it. I even tried to break all the windows on the station wagon we had that summer, but my hand was already broken and everything by that time, and I couldn't do it. It was a very stupid thing to do, I'll admit, but I hardly didn't even know I was doing it, and you didn't know Allie. (50)

Se laissant toujours porter par ses pensées, Holden termine cette parenthèse réflexive par une observation des conséquences présentes de son déchaînement de violence passé : « My hand still hurts me once in a while, when it rains and all, and I can't make a real fist any more – not a tight one, I mean – but outside of that I don't care much. » (50-51) En décrivant la douleur qu'il ressent à la main, il évoque par un procédé métonymique la souffrance qu'il ressent dans tout son être<sup>218</sup> face à l'absence de son frère.

Considérée comme périphérique d'un pont de vue diégétique, la digression est pourtant un vecteur de révélations centrales dans la compréhension du personnage. En tant que telle, elle est aussi le lieu de l'intimité, voire de la mise à nu du narrateur, ainsi que le rappelle Pellegrin :

Si la digression est, en vertu de la dérive spontanée dont elle se réclame, le lieu privilégié du libre déploiement de la voix, elle constitue aussi par nature l'espace où s'expose l'intimité de celui qui s'y laisse aller, exposition qui contrevient aux règles élémentaires de la retenue en vigueur dans l'Amérique de Holden. Bien que celui-ci fasse l'éloge de la digression, il souligne aussi le risque qu'elle implique pour celui qui s'y laisse aller. (191)

Cette mise à nu est illustrée ici par le fait que Holden mette sa casquette avant de se lancer dans la description du gant de base-ball de son frère, un geste qui indique son désir de se replier sur lui-même et précède certains des moments les plus intimes du roman, comme le fait remarquer Michèle Bonnet : « Holden la met à chaque fois qu'il se coupe des autres pour replonger dans son monde privé et renouer avec son moi profond. » (108) La digression, bien

218 Il précise notamment que sa main lui fait mal les jours de pluie, or cette pluie est associée plus loin à l'injustice de la mort de Allie : « It rained on his lousy tombstone, and it rained on the grass on his stomach. It rained all over the place. All the visitors that were visiting the cemetery started running like hell over to their cars. That's what nearly drove me crazy. All the visitors could get in their cars and turn on their radios and all and then go someplace nice for dinner – everybody except Allie. » (202) De plus, durant les trois jours d'errance de Holden, la pluie est très présente, signifiant l'intensité de sa douleur en cette période de fêtes.

qu'elle soit en apparence un frein à la progression de la diégèse<sup>219</sup>, est avant tout un outil d'introspection sans lequel la caractérisation du personnage perdrait en profondeur. D'autant plus que dans *Catcher*, la trame du récit est très mince : les événements qui se déroulent au cours de ces trois jours de fugue sont peu nombreux et souvent anecdotiques (on est loin des aventures de Huckleberry Finn par exemple). En raison de la ténuité de l'intrigue, la réflexion prime sur l'action et alors que les digressions ont par définition un statut secondaire, elles semblent composer le cœur du roman (qu'elles soient d'ailleurs de nature narrative, réflexive ou métadiscursive). Prétextes à la rétrospection autant qu'à l'introspection, les digressions sont souvent annoncées par le narrateur comme les errements d'une pensée qui lui échappe, ainsi que le montrent les quelques exemples suivants : « All of a sudden, on my way out to the lobby, I got old Jane Gallagher on the brain again. I got her on, and I couldn't get her off. » (99) ; « I couldn't stop thinking about those two nuns. » (148) ; « After the movie was over, I started walking down to the Wicker Bar, where I was supposed to meet old Carl Luce, and while I walked I sort of thought about war and all. » (181) Toujours, l'activité de l'esprit de Holden prend le pas sur ses actions, une nouvelle manière de suggérer le repli sur soi du personnage, terrifié à l'idée de prendre sa place dans le monde adulte. Pour autant, ses digressions n'apparaissent pas « hors-sujet » pour le lecteur, mais éclairent au contraire sa personnalité et son histoire. Le narratif et le réflexif s'entremêlent harmonieusement sur le modèle du thyrses, cet attribut de Dionysos dont les écrivains du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle empruntèrent l'image pour, explique Michel Otten, « leur permettre de se situer par rapport à l'émancipation de la digression » (29) :

Le thyrses se compose de deux éléments qui se complètent en s'opposant: un bâton droit, sec et nu qu'enveloppent un feuillage luxuriant et des rubans sinueux. Le bâton, c'est le sujet, le thème ; le feuillage capricieux, ce sont les variations, les digressions qui viennent s'y greffer. (29-30)

Pour Baudelaire, cité par Otten, les deux composantes sont nécessaires à la beauté de l'œuvre : « Quel est le mortel imprudent qui osera décider si les fleurs et les pampres ont été faits pour le bâton, ou si le bâton n'est que prétexte pour montrer la beauté des pampres et des fleurs ? » (30). La relation qu'entretient la digression avec ce qui est considéré comme le cœur du récit ne se résume pas à une simple opposition entre périphérie et centre. Avec l'image du thyrses, caractérisé par l'entrelacement des deux éléments qui le composent, on comprend que la digression est à la fois extérieure et profondément ancrée dans la narration. C'est là la force

219 Le narrateur de *Tristram Shandy*, toujours soucieux de réhabiliter cette pratique littéraire, prend le parti de montrer, à force d'arguments d'ailleurs plus ou moins recevables, que son récit ne cesse pas de progresser lorsqu'il se livre à des digressions : « In a word, my work is digressive, and it is progressive too, – and at the same time. » (48)

de cette figure de style, dont Randa Sabry met en évidence l'ambiguïté en s'appuyant sur les mots de Furetière, qui dans son *Dictionnaire universel* (1690) définit le terme comme « Discours qui s'écarte, et qui sort du principal sujet pour en traiter un autre, qui y doit avoir quelque rapport. » :

L'ambiguïté de la digression est celle-là même du verbe *sortir*, employé ici par Furetière pour la définir. Sortir, c'est quitter, partir, mais aussi « être issu de ». Le verbe dit à la fois la séparation (cesser d'appartenir) et le rapport (provenir de), l'apparition (celle de la pousse qui « sort » du tronc) et le débordement (celui du fleuve qui « sort » de son lit). (60)

Cette analyse semble inviter à distinguer deux types de digressions : celles qu'il faudrait laisser advenir et celles qu'il serait nécessaire de contenir, voire de corriger. Aux digressions fécondes, révélatrices de vérités enfouies, s'opposent donc les digressions errantes, et celles à visée rectificatrice, qui les accompagnent.

## 2. Le lieu de la conscience narrative

### a. Désordre du discours

Dès la première ébauche d'un Holden en charge de la narration dans « I'm Crazy », la voix du personnage se trouve caractérisée par une très nette propension à digresser. Celle-ci est d'ores et déjà présentée comme le signe d'un échec du narrateur à exprimer clairement ses émotions et son ressenti. Par exemple, lorsque son professeur l'interroge sur ce qu'il pense de son renvoi, Holden sait immédiatement qu'il ne parviendra pas à le lui expliquer, pas plus en réalité qu'il ne parvient à le faire pour le lecteur :

“Well, I'm sorry I'm flunking out, for lots of reasons,” I said. I knew I could never really get it over to him. Not about standing on Thomsen Hill and thinking about Buhler and Jackson and me. “Some of the reasons would be hard to explain right off, sir,” I told him. “But tonight, for instance,” I said. “Tonight I had to pack my bags and put my ski boots in them. The ski boots made me sorry I'm leaving. I could see my mother chasing around stores, asking the salesmen a million dumb questions. Then she bought me the wrong kind anyway. Boy, she's nice, though. No kidding. That's mostly why I'm sorry I'm flunking out. On account of my mother and the wrong ski boots.” That's all I said. I had to quit. (92)

Le jeune homme a recours à des anecdotes ou des images, photographies d'instant précieux et significatifs, dont il incombe au lecteur d'inférer le sens et la portée. Son discours, perpétuellement construit sur le mode du détour, doit être déchiffré. La tâche ne présente en général pas de grande difficulté : ici, par exemple, on comprend aisément que Holden se sent coupable de décevoir une mère aimante et attentionnée, et l'image le montrant au sommet de la colline, en train de se remémorer les moments passés avec ses camarades évoque, comme on peut le comprendre plus tôt dans la nouvelle, ses adieux à l'enfance. L'interprétation est certes simple, mais le constat est évident : le narrateur de « I'm Crazy », comme celui de *Catcher* à sa suite, use de circonlocutions pour pallier son incapacité à s'exprimer de manière directe. Ces détours sémantiques trouvent d'autre part un écho au niveau syntaxique dans le roman de Salinger. On assiste ainsi à une multiplication de structures du type « the thing is... », « the trouble was... », ou encore « the reason... was », par exemple : « The reason I was standing way up on Thomsen Hill, instead of down at the game, was because I'd just got back from New York with the fencing team. » (6), « The reason he fixed himself up to look good was because he was madly in love with himself. » (36), « The trouble was, that kind of junk is sort of fascinating to watch, even if you don't want it to be. » (81), « The thing is, you didn't

know Stradlater. » (63), « The thing is, though, I liked old Morrow's mother. » (71), « The thing is, though, I don't *like* the idea. » (81) ou « The thing is, it drives me crazy if somebody gets killed – especially somebody very smart and entertaining and all – and it's somebody else's fault. » (145) La structure de ces phrases attire bien sûr l'attention sur l'oralité du discours de Holden. On note cependant que si les syntagmes thématiques sont investis d'une fonction emphatique, ils sont en revanche vides de tout sens – et par suite parfaitement dispensables au bon fonctionnement de la proposition. Ceux-ci ont en réalité pour effet de repousser l'émergence du sens dans la phrase. Dans certains cas, cette démarche peut s'expliquer par un désir ou un besoin du narrateur de mettre à distance ses émotions. Dans les quatre derniers exemples, Holden ressent de la jalousie et de la rage envers Stradlater, une affection coupable pour Mrs. Morrow, un dégoût devant ses propres pulsions sexuelles, et enfin de la colère devant l'injustice du monde. Plus généralement, cette mise à distance récurrente du sens semble trahir une difficulté à progresser dans le récit, que Jean-Yves Pellegrin identifie également dans « les obsédantes répétitions du discours » qui, dès le premier chapitre, « induisent un effet de piétinement qui suggère l'incapacité du récit à aller de l'avant. » (185) À propos de ce même chapitre, il écrit :

Le retour obsédant de la notation, répétition ou modulation du même (« way up on Thomsen Hill », « on top of that stupid hill », « I kept standing next to that crazy cannon, looking down at the game »... [3]), substitue à la linéarité convenue du récit une circularité qui lui est contraire et met en péril l'idée même de progression narrative. (185-186)

La circularité du récit, qui rappelle bien évidemment l'effet apaisant pour Holden du spectacle de Phoebe tournant en rond sur le carrousel de Central Park, se retrouve parfois jusque dans la syntaxe de phrases dont la nature tautologique évoque là encore l'absence de toute progression, à l'exemple de « Boy, she really gets something on her mind when she gets something on her mind. » (216) Dans sa narration, Holden s'emploie de surcroît à mettre son propos à distance en multipliant les prétérations, figure qui « conjugue la différance du dire et l'accomplissement de la parole » (Cochoy 90). Ainsi le roman s'ouvre sur une prétération :

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. (3)

La même figure se retrouve en ouverture du dernier chapitre – pointant une nouvelle fois l'aspect circulaire du récit : « That's all I'm going to tell about. I could probably tell you what I did after I went home, and how I got sick and all, and what school I'm supposed to go to next



fall, after I get out of here, but I don't feel like it. » (276) Comme le relève Sylvie Mathé, le narrateur de *Catcher* est habile et cet emploi de la prétérition est avant tout une stratégie pour s'assurer de l'intérêt et de l'attention du lecteur :

Le discours confessionnel de Holden n'échappe pas à cette falsification : il masque autant qu'il révèle, il joue avec le lecteur, lui tend des pièges, manœuvre habilement par le biais de tout un système d'avance et de retraite, de méandres et de digressions, de caprices et d'aveux, dans le style « I can't explain what I mean. And even if I could, I'm not sure I'd feel like it » (158). Pour accrocher son public, la tactique de Holden est celle de la prétérition : il dit qu'il ne va pas dire, pour ainsi susciter la curiosité et mieux capturer son lecteur. (Mathé, « De la subversion à la séduction : la rhétorique du discours affectif dans *The Catcher in the Rye* » 44)

Toutefois – et sans que cela remette en cause cette première interprétation – Nathalie Cochoy, considérant la prétérition non dans son rapport au lecteur mais à l'énonciateur lui-même, suggère qu'elle peut aussi être une stratégie salutaire pour un narrateur confronté aux difficultés du dire, car « elle accueille en son antre le sujet en déroute sans toutefois le contraindre à l'immobilité » (90). Elle cite Philippe Hamon, selon qui « [la prétérition] se présente souvent comme la lexicalisation d'un manque, d'un défaut de compétence du descripteur, d'un défaut de son vouloir/savoir/pouvoir décrire, bénéficiant à la fois de l'innocence et de l'incompétence du dire et de l'efficacité du dit. » (*Introduction à l'analyse du descriptif* 122)

Le désordre mental du narrateur de *Catcher* est en outre redoublé d'un manque manifeste d'organisation de son récit. Aux prétéritions viennent s'ajouter des analepses destinées à remédier aux failles de la narration, comme dans l'exemple suivant : « 'Hello, sir,' I said. 'I got your note. Thanks a lot.' He'd written me this note asking me to stop by and say good-bye before vacation started, on account of I wasn't coming back. » (11) Le discours de Holden est porté par une spontanéité dont on a pu voir précédemment les atouts, mais qui comprend en contrepartie le risque de menacer la progression narrative. Et bien que le jeune homme loue les qualités d'une parole spontanée, il s'en méfie néanmoins car il en devine les implications néfastes. Cette méfiance est notamment visible dans les commentaires qu'il émet sur ses échanges avec Sally Hayes et qui laissent entendre qu'il ne peut se faire confiance : « Then, just to show you how crazy I am, when we were coming out of this big clinch, I told her I loved her and all. It was a lie, of course, but the thing is, I *meant* it when I said it. I'm crazy. I swear to God I am. » (163) Un peu plus loin, Holden cède de nouveau à l'impulsion de sentiments irréfléchis lorsqu'il propose à la jeune fille de le suivre dans son exil :

If you want to know the truth, I don't even know why I started all that stuff with her. I mean about going away somewhere, to Massachusetts and Vermont and all. I probably wouldn't've taken her even if she'd

wanted to go with me. She wouldn't have been anybody to go with. The terrible part, though, is that I *meant* it when I asked her. That's the terrible part. I swear to God I'm a madman. (174)

S'appuyant en particulier sur ces deux exemples, Marie-Christine Lemardeley conclut que « [t]oute parole spontanée, toute émotion échappant à sa maîtrise est suspecte aux yeux de Holden qui y voit un signe de sa propre folie. » (175) Elle voit par ailleurs dans la répétition d'expressions figées et automatiques telles que « if you want to know the truth », « as hell » ou « and all » une manière de banaliser, ou d'euphémiser des propos dont la charge émotionnelle serait trop importante : « le cliché n'est pas employé pour lui-même, il sert à voiler l'affectif ; la fonction phatique masque la fonction émotive. » (171)<sup>220</sup> Lemardeley évoque ainsi un contraste entre l'apparente vacuité du discours de Holden et l'intensité de ses émotions qui donnent lieu à un débordement du sens :

Les paroles creuses menacent particulièrement Holden qui cherche au contraire à formuler une vérité de son expérience intime. Contrairement à ce que pourrait laisser croire la surface de son discours, Holden, lui, ne parle pas pour ne rien dire. Les mots sont chargés de sens, voire d'un trop-plein de sens, ce qui complique sa relation à autrui [...]. (174)

Elle revient en particulier sur les conversations engagées par Holden avec les deux chauffeurs de taxi, de qui il espère obtenir une réponse à sa question sur le devenir des canards de Central Park, et dont la réaction première est de se placer sur la défensive, réaction que Lemardeley explique par le caractère trop intime de la demande : « à deux reprises Holden livre une question qui lui tient à cœur à un chauffeur de taxi inconnu qui ne la comprend pas ; autrement dit, il tente d'établir, sur un mode intime une relation avec un étranger. L'intime mal placé provoque l'incompréhension et la colère du chauffeur. » (174)

À ce trop-plein de sens, cette exacerbation de l'affect, Jean-Yves Pellegrin oppose la vision d'un narrateur qui prend plaisir à jouer avec les mots et la langue uniquement pour la beauté du geste. Évoquant « la jubilation éprouvée par Holden à prononcer des mots, à se les mettre en bouche comme une friandise qu'il ferait rouler sous sa langue », il voit en lui un « montreur de mots, [qui] organise la parade d'un langage qui se donne en représentation » (184). Il compare d'ailleurs l'attitude du jeune homme à celle du petit garçon fredonnant le poème de Robert Burns sur Broadway et dont la vision le reconforte, précisément par la nature totalement désintéressée de son activité, reflet de son insouciance : « He was just singing for the hell of it, you could tell. » (150) Cependant, en se laissant porter par la mélodie de sa propre voix, Holden court le risque de s'égarer pour de bon dans ses pensées, comme il s'égare dans cette ville pourtant familière et qui lui devient étrangère. On perçoit là toute

220 La citation a déjà été utilisée au Chapitre 2, A/2, consacré au langage de Holden dans toutes ses dimensions.

l'ambiguïté de la digression : espace de liberté sans limite, elle présente en revanche le danger d'un égarement potentiellement sans retour : « [l]a digression prolifère en un labyrinthe de paroles infini, monstrueux, dont l'architecte fou aurait perdu tout à la fois l'issue et le dessein. » (Sabry 66) Il devient alors indispensable pour le narrateur de *Catcher* d'accepter de renoncer à cet espace de liberté et de tenter de retrouver une maîtrise sur ses mots, une entreprise qui passe là encore par l'emploi de la digression, cette fois dans sa dimension métadiscursive.

## **b. Tentatives de remédiation**

S'appuyant sur la définition de Genette des rapports transtextuels, Randa Sabry revient dans *Stratégies discursives* sur les diverses formes de transgression que la digression implique, et en particulier sur celle de la limite entre texte et métatexte, la figure de style « nous offrant le spectacle d'une simultanéité aberrante entre le texte encore en travail et son commentaire, entre le rappel des justes règles et un texte qui ne les rappelle que pour les enfreindre aussitôt. » (8) On signalera en premier lieu que le procédé est régulièrement employé par Salinger. On le rencontre par exemple dans « Soft-Boiled Sergeant », où le désir du narrateur de trouver les mots justes et de ménager ses effets renvoie au travail de l'écrivain lui-même : « I'm in the Army, see - That ain't right. I'll start over, like. » (42) Alors que la digression signale ici une volonté de rectification, l'utilisation qui en est faite dans « I'm Crazy » se contente de signifier l'échec du discours à traduire les sentiments de l'énonciateur : « Anyway, I wasn't saying much that I wanted to say. I never do. I'm crazy. No kidding. » (92) Dans « Hapworth », le procédé revient de nouveau, cette fois pour évoquer l'impossibilité (feinte) de revenir sur ce qui a été écrit : « My God, I utterly refuse to wound you with further discussion of this kind, but I cannot honestly erase any of the previous, sweeping, tasteless remarks. I am afraid they must stand. Also, it would not be doing you a true favor if I did erase them. » (186) Loin d'adoucir ces remarques qu'il prétend vouloir effacer, Seymour amplifie leur effet, conférant à sa digression un rôle contraire à celui qu'il fait mine de lui attribuer. Dans chacun de ces exemples, l'énonciateur émet un commentaire sur son propre discours (écrit ou oral), la digression mettant en scène sa volonté (feinte ou réelle) de reprendre la main sur une parole qui lui échappe. Holden, dépassé par un flot de paroles qu'il peine à réprimer, se voit perpétuellement contraint de requalifier ses propos, de les préciser ou les expliquer. Malgré une impression de monologue égocentré, le jeune homme s'adresse bel

et bien à un destinataire, quoiqu'imprécis, comme en témoigne l'emploi répété du pronom « you », et s'inquiète donc de la bonne réception de son message, lui qui éprouve tant de difficultés à communiquer avec autrui. Le verbe *mean*, qui ne cesse de refaire surface dans son discours, rappelle ce trop-plein de sens signalé par Lemardeley et qui déborde Holden. Le narrateur cherche ainsi souvent à s'assurer que le lecteur est en mesure de comprendre ce dont il parle, que ce soit pour créer une forme de complicité (« It was really nice sightseeing, if you know what I mean. » [160]), ou bien pour se rassurer lui-même (« Half the time, if you really want to know the truth, when I'm horsing around with a girl, I have a helluva lot of trouble just *finding* what I'm looking for, for God's sake, if you know what I mean. » [121-122]). Lui qui est enclin à l'exagération (« in about a thousand magazines » [4], « for around ten hours » [57], « for about the fiftieth time » [62]) et à un débordement de sa pensée par la parole (« I was right away sorry I'd said it, but it was too late. » [75]), prend souvent le soin de revenir sur ses propos en recourant à l'expression *mean*. Le verbe lui sert parfois à préciser ce qu'il n'a *pas* voulu dire, et s'accompagne alors souvent d'une utilisation emphatique des tirets pour rétablir le sens de sa pensée, comme lorsqu'il évoque sa relation avec Jane Gallagher (« I knew her like a book. I really did. [...] I really got to know her quite intimately. I don't mean it was anything *physical* or anything – it wasn't – but we saw each other all the time. You don't always have to get too sexy to get to know a girl. » [99]), ou commente les particularités linguistiques de Antolini :

“So. You and Pencey are no longer one,” he said. He always said things that way. Sometimes it amused me a lot and sometimes it didn't. He sort of did it a little bit *too* much. I don't mean he wasn't witty or anything – he was – but sometimes it gets on your nerves when somebody's *always* saying things like “So you and Pencey are no longer one.” D.B. does it too much sometimes, too. (237)

À l'inverse, ce même verbe lui sert naturellement à affiner ce qu'il a voulu dire, renforçant parfois simplement son propos (« But all of a sudden, I changed my mind. All of a sudden, I decided what I'd really do, I'd get the hell out of Pencey – right that same night and all. I mean not wait till Wednesday or anything. I just didn't want to hang around any more. It made me too sad and lonesome. » [66]), ou prenant le soin d'expliquer ce qui ne serait pas perceptible d'emblée (« You'd like her. I mean if you tell old Phoebe something, she knows exactly what the hell you're talking about. » [88] ; « To tell you the truth, it was sort of embarrassing, in a way, to be talking about *Romeo and Juliet* with her. I mean that play gets pretty sexy in some parts, and she was a nun and all » [144]). Mais à force d'être répétée à outrance, l'expression finit quelquefois par se vider de sens, attirant de nouveau l'attention sur la circularité et le piétinement du propos de Holden : « After a while, if I didn't see them, if they didn't come in

the room, or if I didn't see them in the dining room for a couple of meals, I sort of missed them. I mean I sort of missed them. » (243) À ce besoin de préciser sans cesse une parole qu'il souhaite sans équivoque s'ajoute un désir de réorganisation, d'ordonnement du discours, qui demeure cependant limité et illusoire, ainsi que le montre Pellegrin :

Il manifeste un désir résiduel de maîtrise qui se fait jour à travers diverses tentatives, dérisoires mais obsédantes, de restauration de l'ordre déchu du discours. Holden assigne par exemple à son propos un point d'origine et affirme l'autorité du locuteur sur sa parole: « Where I want to start telling... » (1) ; il revient sur les lacunes de son « récit » pour rétablir un chaînon laissé manquant par les dérives de la voix: « I forgot to tell you about that » (3) ; il rapetasse au hasard les lambeaux de son discours en explicitant les connexions qui relient différents épisodes : « You remember I said before that Ackley was a slob in his personal habits ? Well, so was Stradlater, but in a different way » (23) ; enfin, il s'appuie sur l'ambiguïté du digressif pour faire croire à la présence d'un fil narratif caché sous le flot de la parole. (194-195)

Malgré des efforts de précision et d'organisation de la pensée, Holden semble parfois craindre que les mots ne suffisent pas à véhiculer le sens qu'il leur assigne. Il lui arrive alors d'avoir recours à des stratégies d'inflexion de la voix pour redoubler la fonction du signifiant en faisant émerger un supplément de sens. Celles-ci se matérialisent sur le papier par l'utilisation des italiques :

D'autres marques de subjectivité, comme les italiques mettent en valeur un mot ou une syllabe pour souligner une intention énonciative particulière, une intonation ou un mouvement de pensée qui peine à se frayer un chemin à travers des mots trop impropres à rendre compte d'une réalité vécue comme difficile à dire. (Lemardeley 171)

Les italiques sont notamment fréquemment utilisées par Holden pour se défendre d'une mauvaise interprétation de ses mots ou de ses actes, comme on peut le constater dans l'une des phrases sus-citées, « I don't mean it was anything *physical* or anything – it wasn't – but we saw each other all the time. » (99), ou lorsque le jeune homme réfute l'idée selon laquelle il aurait choisi de louer une chambre au Edmont Hotel en raison des pratiques de sa clientèle : « I didn't *know* then that the goddam hotel was full of perverts and morons. Screwballs all over the place. » (79)

Dans *Catcher*, Holden finit par s'intéresser autant à la forme que prend sa narration qu'au fond de son récit. Ou, comme l'écrit Pellegrin :

Holden se trouve ainsi débordé par une parole qui se désolidarise du propos envisagé pour explorer ses propres méandres linguistiques. Adoptant une attitude de renoncement qui remet en question la fonction du narrateur et le démarque de ses prédécesseurs contemporains, Caulfield accepte – du moins pour l'heure – de se laisser entraîner par un langage dont le contrôle lui échappe. De manière caractéristique,

il se place moins au centre de sa parole qu'à côté, comme pour en regarder passer le flot. (188)

Ainsi, le narrateur multiplie les digressions dans lesquelles il scrute à la loupe son mode d'expression, dont il tente d'expliquer le fondement par la même occasion : « I also say 'Boy!' quite a lot. Partly because I have a lousy vocabulary and partly because I act quite young for my age sometimes. » (13) ; « I'm always saying 'Glad to've met you' to somebody I'm not at all glad I met. If you want to stay alive, you have to say that stuff, though. » (114) ; « Usually I never say crude things like that to girls. » (173) Bien sûr, Holden n'hésite pas à appliquer ses commentaires aux habitudes langagières de ceux et celles qui l'entourent, comme il le fait à plusieurs reprises quant à l'utilisation de l'adjectif *grand* : « Grand. There's a word I really hate. It's a phony. I could puke every time I hear it. » (14) ; « *Grand*. If there's one word I hate, it's grand. It's so phony. » (138) Les digressions métadiscursives de Holden ne portent cependant pas que sur des questions de lexique, mais sont aussi le lieu d'une revendication de ses choix narratifs. L'incipit du roman constitue un excellent exemple de cette réaffirmation de l'autorité narrative, lorsque Holden revendique son droit à s'écarter des modèles littéraires passés (« all that David Copperfield kind of crap » [3]) et à choisir le point de départ et la portée de son récit (« I'll just tell you about this madman stuff that happened to me around last Christmas » [3]). Pourtant, on sent que les revendications du narrateur à organiser librement son discours ne servent pas uniquement à masquer l'errance involontaire que l'on a pu observer précédemment. La digression, écrit Sabry, est « mise en scène d'une limite » (7) ; le cadre imposé par les conventions ou les exigences d'une narration intelligible est rappelé et dépassé dans le même souffle :

[...] une digression est un effet discursif par lequel, outrepassant son propos initial ou en cours, un texte est amené à *trahir* ses limites. Ceci en faisant jouer le verbe trahir dans ses deux sens : celui de l'abandon, le texte renonce à ses premières frontières, les enfreint, les transgresse, cesse d'être fidèle aux contraintes de son projet de départ, pour s'étendre à de nouveaux espaces ; mais du même coup – et trahison signifie alors manifestation –, ces limites premières, le texte les montre, les marque, les révèle, tout en s'attachant à réaffirmer ou à moduler son propos et à s'expliquer sur les ajouts qu'il lui apporte. (Sabry 213)

Par définition les digressions appartiennent au domaine de l'accessoire, fonctionnant en marge et en complément d'un récit principal. Mais dans *Catcher*, elles sont bien plus que « le soleil de la lecture » : sans elles, le texte se verrait complètement dénaturé, voire réduit à peau de chagrin, tant elles sont nombreuses et significatives. Le narrateur se réapproprie cette figure de style, synonyme d'égarement et d'une incapacité à contrôler ses passions, et redore

son blason. Mise à l'honneur dans le roman, elle y est présentée comme un vecteur de révélations, une pratique semblable à celle de la psychanalyse qui par la libre association des idées permet l'expression de l'inconscient de Holden. Bien entendu, le désordre narratif est également le reflet d'un désordre affectif et psychologique, que le narrateur ne cherche pas à nier : une fois reconnue comme telle, la digression est déjà l'aveu d'une incapacité à organiser sa pensée de manière à « unifier et simplifier » son propos, ainsi que le souhaiterait son professeur d'expression orale. Ainsi Randa Sabry constate :

La digression restant pour nous non un simple débord, mais une *représentation* du débord, une démonstration consciente, critique et paradoxale qu'il y a de l'incontrôlable, de l'en-trop, du discontinu dans tout texte et une fallacieuse continuité dans ce qui semble continu (mais aussi, par contrecoup, une imparfaite discontinuité dans ce qui semble discontinu). (234)<sup>221</sup>

Au-delà de la reconnaissance de ce débord, c'est-à-dire de l'échec du narrateur à contenir cette parole vagabonde, la digression est aussi le lieu des tentatives de remédiation, et on observe chez Holden une volonté de reprendre la main sur un discours qui lui échappe. Qu'elle soit présentée comme féconde ou comme le signe d'un échec, il ne fait en tout cas aucun doute que la pratique digressive est l'un des principaux éléments de caractérisation du personnage et narrateur de *Catcher*.

221 On reviendra sur ces notions de continu et de discontinu au chapitre suivant.

## **Chapitre 4 : Manifestations et finalités du détour dans les quêtes de Buddy Glass**

### **A/ Seymour : un portrait en rhizome**

Seymour Glass est le personnage le plus célèbre de Salinger après Holden Caulfield et peut être considéré, on l'a vu, comme l'aboutissement d'un travail de longue haleine sur des personnages qui lui ressemblent et le préfigurent, tels que Babe Gladwaller, Teddy McArdle, Vincent Caulfield, Raymond Ford ou Joe Varioni. Indépendamment du caractère abouti du personnage, Seymour a pu marquer les lecteurs par la fréquence de ses apparitions – ou plutôt, dira-t-on, de ses évocations, car il se signale plus souvent par son absence que par sa présence : il occupe une place importante dans « Bananafish » (1948), « Raise High » (1955), « Zooey » (1957), « Seymour » (1959) et enfin « Hapworth » (1965), auxquels on ajoutera une brève allusion à un « oncle Seymour » dans « Dinghy » (1949). La plupart de ces récits ont pour narrateur et/ou auteur désigné son frère Buddy, qui reconnaît volontiers dans son travail une obsession pour Seymour :

For that matter, with a little good-humored cajoling I might conceivably admit that there's seldom been a time when I haven't written about him, and if, presumably at gunpoint, I had to sit down tomorrow and write a story about a dinosaur, I don't doubt that I'd inadvertently give the big chap one or two small mannerisms reminiscent of Seymour – a singularly endearing way of biting off the top of a hemlock, say, or of wagging his thirty-foot tail. (« Seymour » 111)

Buddy écrit invariablement sur son frère, parfois même sans en avoir conscience, et ce pour une raison simple : des années après sa mort, il n'est toujours pas parvenu à faire le deuil de celui qui s'est suicidé dans une chambre d'hôtel de Floride un jour de mars 1948. La première quête de l'écrivain est donc une quête de sens : en écrivant encore et toujours sur Seymour, il espère comprendre les raisons de son geste, mais aussi la place et le rôle qu'il occupait dans la famille, ou encore l'influence qu'il a pu avoir sur ses frères et sœurs. Or la tâche est ardue, et, pour parvenir à un portrait le plus juste possible de cet être hors-normes, Buddy adopte une stratégie de décentrement qui s'observe à deux niveaux : un niveau transtextuel, lorsque l'on considère l'ensemble des nouvelles et *novellas* recensées, mais aussi à l'échelle plus réduite



d'un texte tel que « Seymour ». Buddy multiplie les angles d'approche et bâtit sa réflexion sur le modèle du rhizome, théorisé en 1980 par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. La caractéristique principale de cette figure, inspirée de la botanique et des recherches en mathématiques, est d'être dénuée de centre et de hiérarchie. Structure mouvante, elle se veut fondamentalement horizontale, au contraire d'une structure arborescente par exemple. De ce fait, les portraits rhizomatiques développés par Buddy sont dénués de toute notion de subordination entre les textes ou entre les fragments ; tous s'influencent mutuellement et peuvent être lus indifféremment dans un ordre ou un autre. Le choix de l'écrivain de se tourner vers cette figure particulière tient avant toute chose à la nature de son sujet : la personnalité de Seymour, semblable à nulle autre, ne se prête pas aux formes traditionnelles de portrait et ne se laisse pas aisément circonscrire. Dans « Seymour », Buddy privilégie par conséquent deux techniques littéraires défiant toute forme de délimitation ou de continuité : la digression et le fragment. Toutes deux révèlent à la fois l'échec de Buddy d'une part, incapable de maîtriser et d'homogénéiser une écriture qui lui échappe et part en tous sens, et, de l'autre, la volonté de l'écrivain de s'essayer à des stratégies hétérodoxes, qu'il espère plus aptes à rendre compte de la perception qu'il a de son frère.

## **1. De « Bananafish » à « Hapworth » : un portrait éclaté**

### **a. Un être unique, des approches multiples**

#### **Une confrontation des points de vue**

À première vue, l'œuvre de Buddy semble tendre vers un but unique : trouver un sens à la vie et à la mort de Seymour, qui tenait pour lui à la fois les rôles de frère, de complice et de mentor. Or la personnalité complexe et exceptionnelle de ce gourou familial nécessite pour l'alter-ego de Salinger d'adopter des stratégies littéraires singulières dans l'espoir de mieux cerner l'objet de sa quête. En tête de celles-ci se trouve la volonté, peut-être héritée de la lecture de William Faulkner, de multiplier les points de vue en donnant la parole à d'autres membres de sa famille, permettant la mise en lumière de certaines différences de perception. Plusieurs d'entre eux sont convoqués à des degrés divers dans les cinq ou six nouvelles et *novellas* concernées. Alors que « Bananafish » adopte une focalisation externe et ne fait

mention d'aucun autre Glass, quelques années plus tard Buddy assume sa position de narrateur homodiégétique dans « Raise High » et offre une première vue d'ensemble de la composition de sa famille. Jouissant du privilège narratorial, sa position consiste à défendre son frère envers et contre tous, qu'il s'agisse des invités du mariage outrés et des lecteurs perplexes. Du côté des Glass, seule Boo Boo a voix au chapitre de manière directe au travers d'une lettre prétendument recopiée mot-à-mot (8), et d'un message inscrit au savon sur le miroir de la salle de bain de Seymour :

Raise high the roof beam, carpenters. Like Ares comes the bridegroom, taller far than a tall man. Love, Irving Sappho, formerly under contract to Elysium Studios Ltd. Please be happy happy *happy* with your beautiful Muriel. This is an order. I outrank everybody on this block. (65)

Bien que quelque peu sibyllin en première lecture, le message de Boo Boo peut se lire comme une confirmation de ce que Buddy s'évertue à démontrer tout au long de son récit : supérieur aux autres hommes, son frère ne peut rentrer dans les cadres habituels, ce qui requiert que l'on revoie et étende les dimensions d'une perception qui, face à la grandeur du personnage, paraît étriquée. La taille de Seymour est de nouveau évoquée dans la *novella* qui porte son nom, lorsque Buddy prétend donner la parole à sa mère :

Since I'm having a little trouble speaking for myself, I decided this morning [...] that the really courteous thing to do would be to let one of my parents have the first word here, and where better to start than with the Primeval Mother? The risks involved, though, are overwhelming. If sentiment doesn't ultimately make fibbers of some people, their natural abominable memories almost certainly will. With Bessie, for instance, one of the main things about Seymour was his tallness. In her mind she sees him as an uncommonly rangy, Texan type, forever ducking his head as he came into rooms. The fact is, he was five ten and a half – a short tall man by modern, multiple-vitamin standards. (« Seymour » 171-172)

Ce bref intermède narratif, dans lequel intervient le point de vue de Bessie Glass, au sein d'un texte composé essentiellement des réflexions et questionnements introspectifs de Buddy, mérite que l'on s'y attarde un instant. D'abord, celui-ci confirme le trait esquissé plus tôt dans « Raise High » : la véritable grandeur de Seymour n'est évidemment pas question de taille, mais de personnalité et d'intellect. Il est ensuite représentatif de la volonté de Buddy de donner la parole à d'autres, de multiplier les angles d'approche pour aborder le portrait de son aîné. Cependant, on note que la place attribuée à une tierce personne reste somme toute très limitée. Réduite à deux phrases, l'intervention de Bessie est de surcroît encadrée en amont par un avertissement et en aval par une dénégation dont l'effet est de la discréditer aussitôt. On observe donc à la fois la volonté affichée du narrateur de mitiger ses propres propos en incluant des avis extérieurs, et son incapacité réelle à céder la place à d'autres dans l'exercice

éminemment personnel auquel il se livre<sup>222</sup>. Ses commentaires sur la perception de sa mère rappellent la relativité de tout jugement et le manque de fiabilité de toute observation, mais il est difficile de déterminer s'il est conscient ici que cet état de fait ne s'applique pas moins à lui-même, ce qui souligne en creux son propre manque de discernement. De plus, cette courte incursion dans la narration de Buddy, comme celles de Boo Boo, évoquées précédemment, abondent dans le sens du narrateur qui dans « Seymour » reconnaît avoir pris le parti de faire de son frère un portrait démesurément élégiaque, frôlant parfois l'hagiographie :

You may also have noticed – I know it hasn't entirely escaped *my* attention – that everything I've so far said about Seymour (and about his blood type in general, as it were) has been graphically panegyric. It gives me pause, all right. Granted that I haven't come to bury but to exhume and, most likely, to praise, I nonetheless suspect that the honor of cool, dispassionate narrators everywhere is remotely at stake here. *Had* Seymour no grievous faults, no vices, no meanness, that can be listed, at least in a hurry? What was he, anyway? *A saint?* (107-108)

L'écrivain se refuse à répondre à cette question (dont le caractère rhétorique ne peut être identifié avec certitude) et se réjouit de ne pas avoir à le faire : « Thankfully, it isn't my responsibility to answer that one. (Oh, lucky day!) » (108)

Il faut en réalité se tourner vers « Zooey » pour découvrir une vision réellement contrastée de Seymour, à travers le récit d'événements auxquels Buddy ne prend cette fois part qu'indirectement :

The plot line itself, to finish up, is largely the result of a rather unholy collaborative effort. Almost all the facts to follow (slowly, *calmly* to follow) were originally given to me in hideously spaced installments, and in, to me, somewhat harrowingly private sittings, by the three player-characters themselves. (49)

Pour la première fois, Buddy ose explorer le point de vue d'autres personnes dans cette *novella* qui interroge les relations de Seymour (et de lui-même) avec ses frères et sœurs. En tant qu'aînés, Seymour et Buddy ont endossé avec plaisir le rôle de professeurs vis-à-vis de leurs cadets – nonobstant une évolution dans la manière de concevoir leur tâche<sup>223</sup>. À vingt ans, Franny, obnubilée par la Prière à Jésus dont elle a découvert l'existence dans un livre trouvé sur le bureau de Seymour, ne semble jamais avoir remis en question la valeur des enseignements de ce frère qu'elle prend encore comme un modèle de sagesse. Il est d'ailleurs la seule personne vers laquelle elle aimerait se tourner dans la période de crise qu'elle traverse : « I want to talk to Seymour » (151), déclare-t-elle au grand désarroi de Zooey. Celui-ci lui reproche de placer l'aîné de ses frères sur un tel piédestal qu'il en vient à côtoyer Saint François d'Assise dans son panthéon personnel, au détriment de Jésus : « 'God almighty,

222 De plus, le point de vue de Bessie étant simplement rapporté, on est en droit de s'interroger sur sa fiabilité.

223 Voir Chapitre 3, B/2.

Franny,' he said. 'If you're going to say the Jesus Prayer, at least say it to *Jesus*, and not to St. Francis and Seymour and Heidi's grandfather all wrapped up in one.' » (169). Au sein de cette famille entièrement subjuguée par la personnalité de Seymour, Zooey fait figure d'apostat lorsqu'il accuse sans détour ses deux frères d'avoir fait de Franny et lui des *freaks*, inadaptés à la vie occidentale : « 'We're *freaks*, the two of us, Franny and I,' he announced, standing up. 'I'm a twenty-five-year-old freak and she's a twenty-year-old freak, and both those bastards are responsible.' » (103) Le jeune acteur offre une voix dissidente remettant en cause les bienfaits de la clairvoyance de ce grand sage familial : « We've had enough goddam seers in this family. » (195). Pour cette raison, Zooey est un personnage à part dans la saga Glass, employé par Buddy pour servir sa propre réflexion et participer à son exercice de désacralisation de Seymour. En effet, la lettre qu'il a envoyée quelques années plus tôt à son plus jeune frère montre qu'il a pris conscience de l'échec de l'enseignement dispensé aux deux cadets de la famille :

But the more I think of it, the more I think to hell with more degrees for you. The fact is, if you want to know, I can't help thinking you'd make a damn site better-adjusted actor if Seymour and I hadn't thrown in the Upanishads and the Diamond Sutra and Eckhart and all our other old loves with the rest of your recommended home reading when you were small. By rights, an actor should travel fairly light. (59-60)

Cependant, son aveu d'échec reste tout relatif, puisqu'il n'est pas encore parfaitement lucide quant aux difficultés d'adaptation à la vie normale suscitées par une éducation imprégnée de mysticisme. En incluant le jugement de Zooey, profondément hétérodoxe au sein de cette famille, Buddy accepte de considérer des points de vue divers et parfois contraires afin de minimiser le risque d'un excès de subjectivité. Car si à aucun moment l'écrivain ne prétend réaliser un portrait objectif de son frère – pour la simple raison que cela lui serait parfaitement impossible – l'écriture de son œuvre n'en répond pas moins à un besoin de comprendre la personnalité complexe de Seymour, et de trouver un sens à sa vie et à ses enseignements, dans l'espoir de finalement achever son processus de deuil.

Outre les voix de quelques uns de ses frères et sœurs, Buddy prend parfois le parti d'inclure des personnages extérieurs, dont les opinions contrastent fort avec celles du cercle familial. La nouvelle « Bananafish » est entièrement construite sur cette idée de contraste. La coquette et superficielle Muriel Fedder semble en effet bien mal assortie à l'excentrique névrosé Seymour Glass. Peu attentive à la sensibilité poétique de son mari (« You remember that book he sent me from Germany? You know – those German poems. What'd I *do* with it? » [5]), la jeune femme est présentée dès le premier paragraphe essentiellement dans son rapport aux apparences et à la séduction :

She read an article in a women's pocket-size magazine, called "Sex Is Fun – or Hell." She washed her comb and brush. She took the spot out of the skirt of her beige suit. She moved the button on her Saks blouse. She tweezed out two freshly surfaced hairs in her mole. When the operator finally rang her room, she was sitting on the window seat and had almost finished putting lacquer on the nails of her left hand. (3)

Le motif du contraste se poursuit dans l'opposition résolument marquée entre les deux parties de la nouvelle. La première, constituée presque exclusivement d'une conversation téléphonique entre Muriel et sa mère, présente Seymour tel qu'il est perçu par ceux que l'on pourrait qualifier de « normaux », c'est-à-dire ceux qui décident de la norme autant qu'ils la représentent, et aux yeux desquels le jeune homme paraît résolument déviant. Le sentiment qui prédomine dans les mots de Mrs. Fedder est l'incompréhension (menant elle-même à la crainte), suscitée par les actions en apparence imprévisibles et incohérentes de son gendre :

"Your father talked to Dr. Sivetski."

"Oh?" said the girl.

"He told him *everything*. At least, he said he did – you know your father. The trees. That business with the window. Those horrible things he said to Granny about her plans for passing away. What he did with all those lovely pictures from Bermuda – *everything*." (6)

Notons qu'aucun des événements auxquels Mrs. Fedder fait référence n'est réellement explicite, mais que cela n'empêche pas le lecteur de percevoir qu'il s'agit là de comportements déviants – et inquiétants<sup>224</sup>. La première moitié de la nouvelle est néanmoins contrebalancée et, dans une certaine mesure au moins, contredite par la seconde, dans laquelle Seymour est cette fois le personnage principal. Au portrait d'un homme imprévisible (« He very *definitely* told your father there's a chance – a very *great* chance, he said – that Seymour may *completely* lose control of himself. » [6]) se substitue celui d'un garçon doux comme un agneau, ne représentant de danger que pour lui-même. Dans « Raise High », Seymour suscite cette même incompréhension mêlée de peur chez la demoiselle d'honneur de Muriel, sentiments auxquels s'ajoute dans son cas une colère irrépressible. Pour elle, la situation ne fait aucun doute, le compagnon de son amie ne peut qu'être fou :

"I don't know how much you know about people. But what man in his right mind, the night before he's supposed to get married, keeps his fiancée up all night blabbing to her all about how he's too *happy* to get married and that she'll have to *postpone* the wedding till he feels *steadier* or he won't be able to come to it? *Then*, when his fiancée explains to him like a *child* that everything's been arranged and

224 On a vu au Chapitre 3, A/1 que le même procédé était utilisé dans « Raise High », où Seymour, déclarant vouloir être « un chat mort », provoque chez sa belle-mère une certaine inquiétude.

planned out for months, and that her father's gone to incredible expense and trouble and all to have a reception and everything like that, and that her relatives and friends are coming from all over the *country* – *then*, after she explains all that, he says to her he's terribly sorry but he can't get married till he feels less *happy* or some crazy thing! Use your head, now, if you don't mind. Does that sound like somebody *normal*? Does that sound like somebody in their right mind?” Her voice was now shrill. “Or does that sound like somebody that should be stuck in some booby hatch?” (39)

Mais de nouveau, le jugement précipité et aveugle de la demoiselle d'honneur est contrebalancé dans la suite de la *novella* par des extraits du journal de Seymour venant éclairer son comportement. À chaque fois que Buddy donne la parole à des personnes extérieures au cercle familial pour prononcer un avis sur son frère, il s'applique à la contredire par la suite, ce qui pose la question de ses motivations. Cherche-t-il à dessiner un portrait plus juste et contrasté de son frère ou emploie-t-il ces personnages comme simple faire-valoir, destinés à souligner encore davantage la supériorité des Glass en général et de Seymour en particulier ? La légitimité des jugements de Mrs. Fedder et de la demoiselle d'honneur est sans cesse réfutée par l'opinion que Buddy et Boo Boo présentent d'elles. La mère de Muriel apparaît comme le stéréotype de la bourgeoise soi-disant fascinée par l'art et la psychologie mais incapable de comprendre la poésie ou le fonctionnement de l'esprit humain : « The mother is the end – a finger in all the arts, and sees a good Jungian man twice a week (she asked me twice, the night I met her, if I'd ever been analyzed). » (« Raise High » 9) La demoiselle d'honneur est quant à elle desservie par son agressivité permanente, notamment envers Buddy qui ne peut pourtant être tenu pour responsable de la situation. Il en résulte qu'une fois de plus, seule l'opinion des frères et sœurs de Seymour est recevable ou, comme l'écrit Alfred Kazin, « in [Salinger's] work the Glass children alone are right and everyone else is wrong » (Kazin 225).

Cette constatation invite naturellement à s'interroger sur la distance que Buddy s'attache ou non à instaurer vis-à-vis de son travail. De manière significative, on observe quatre positions différentes dans chacun des quatre textes principaux. La focalisation externe de « *Bananafish* », si elle n'est aucunement synonyme d'objectivité, pourrait suggérer un désir de mise à distance plus important de la part de l'écrivain<sup>225</sup>. Cependant, la proximité temporelle des événements racontés empêche assurément Buddy de faire preuve d'un quelconque recul<sup>226</sup>. Cette nouvelle, écrite à chaud dans le sillon du suicide de Seymour, serait

225 Bien sûr, cette explication ne peut être avancée que lorsque l'on considère l'œuvre de Buddy dans son ensemble, puisqu'à l'époque de la publication de « *Bananafish* » Salinger n'avait pas encore décidé de lui en attribuer l'écriture.

226 L'écrivain l'admet lui-même dans « *Seymour* », ainsi qu'on l'a vu précédemment : « [...] I can't forbear to mention that that particular story was written just a couple of months after Seymour's death, and not too very long after I myself, like both the 'Seymour' in the story and the Seymour in Real Life, had returned from the

sans doute au contraire la moins réfléchie des œuvres de l'écrivain. Dans « Raise High », Buddy fait le choix d'assumer une position de narrateur homodiégétique et se place lui-même au cœur du récit. Son admiration pour son frère et le vide entraîné par sa disparition sont confessés dès l'ouverture du récit : « Undoubtedly, though, what I'm really getting at is this: Since the bridegroom's permanent retirement from the scene, I haven't been able to think of anybody whom I'd care to send out to look for horses in his stead. » (5) À ce stade de son cheminement, on n'observe pas encore chez Buddy de volonté de se distancier de son sujet pour mener à bien sa quête. Celle-ci se manifeste pour la première fois dans « Zooey », dont Buddy se présente comme l'auteur mais où il recourt de nouveau à une focalisation externe pour mener sa narration. Les premières pages de la *novella* mettent en lumière l'ambiguïté de sa position. L'écrivain commence par avertir de la dimension personnelle de ce « prose home movie » (47) qu'il s'apprête à proposer au lecteur :

As a counterbalance, then, we begin with that everfresh and exciting odium: the author's formal introduction. The one I have in mind not only is wordy and earnest beyond my wildest dreams but is, to boot, rather excruciatingly personal. If, with the right kind of luck, it comes off, it should be comparable in effect to a compulsory guided tour through the engine room, with myself, as guide, leading the way in an old one-piece Jantzen bathing suit. (47)

Et pourtant, Buddy fait part quelques pages plus loin de son choix de demeurer extérieur au récit, y compris lorsqu'une de ses lettres y apparaît dans son intégralité :

Our family's surname is Glass. In just a moment, the youngest Glass boy will be seen reading an exceedingly lengthy letter (which will be reprinted here *in full*, I can safely promise) sent to him by his eldest living brother, Buddy Glass. The style of the letter, I'm told, bears a considerably more than passing resemblance to the style, or written mannerisms, of this narrator, and the general reader will no doubt jump to the heady conclusion that the writer of the letter and I are one and the same person. Jump he will, and, I'm afraid, jump he should. We will, however, leave this Buddy Glass in the third person from here on in. At least, I see no good reason to take him out of it. (49-50)

L'alternance de la première et de la troisième personnes du singulier pour les pronoms et groupes nominaux (« our family name », « his eldest living brother, Buddy Glass », « I'm told », « this narrator », « the writer of the letter and I », « this Buddy Glass »...) révèle la position intenable de l'écrivain-narrateur dans cette œuvre hybride qu'est « Zooey ». Malgré sa décision annoncée de se retirer de la scène, son esprit continue de planer sur le récit : « [t]he presence of Buddy is felt during the rest of the story, and there is a sympathetic, insider's tone that gives the narrative more warmth and authenticity than we find in 'Franny.' » (Lundquist,

European theater of Operations. I was using a very poorly rehabilitated, not to say unbalanced, German typewriter at the time. » (113)

« A Cloister of Reality: The Glass Family » 36) Qu'elle soit feinte ou réelle, sa volonté de distanciation est mise en échec par une trop grande implication personnelle et émotionnelle. Dans « Seymour », Buddy adopte encore une approche différente pour aborder le sujet de son frère. Fort de son expérience (« I feel I have a *knowledge*, a kind of editorial insight gained from all my failures over the past eleven years to describe him on paper » [182]), il renonce à instaurer une distance artificielle et intenable pour au contraire questionner ses propres rapports avec l'écriture de ce portrait impossible. Au terme de diverses tentatives de distanciation peu probantes, l'écrivain lâche prise pour mieux se concentrer sur d'autres problématiques<sup>227</sup>.

Il est intéressant de noter que ce principe de multiplication des approches et de mise à distance de l'objet est justement au cœur du travail mené par Seymour à l'âge de sept ans pour perfectionner son style dans « Hapworth ». La forte charge émotive de son écriture est perceptible à travers l'emploi récurrent d'adjectifs témoignant de ses sentiments envers ce qu'il décrit : « moving » (184, 187), « touching » (175, 179, 187, 204), ou encore « heartrending » (174, 182, 185). Or, ainsi que le note Eberhard Alsen, Seymour tente d'effacer toute trace d'émotivité de son discours (à défaut de parvenir à un détachement total à l'égard du monde qui l'entoure), notamment en multipliant les adjectifs pour qualifier un même objet :

Whenever Seymour becomes aware of his emotional attitude toward what he describes, he tries to be more objective and detached. This accounts for his piling up of adjectives. [...] Seymour's piling up of adjectives suggests that he tries to look at the things he describes from more than one angle. This is particularly apparent when he modifies the same noun with several adjectives whose connotations are contradictory, and when he chooses adjectives that express amused detachment, words such as "comical," "humorous," "droll," and "ridiculous." (*Salinger's Glass Stories as a Composite Novel* 80)

On peut par exemple observer ce phénomène dans la phrase suivante :

Quite coolly, right while Mr. Happy was bawling him out and embarrassing him in front of his bungalow mates and fellow campers, Buddy did that humorous business with his marvelous, expressive eyes, letting them slip away toward his pretty, black eyebrows, quite lifeless, white, and fairly spooky from the point of view of anyone who has never seen him do it. (« Hapworth » 191)

La lecture de « Hapworth », publiée six ans après « Seymour », est donc particulièrement éclairante en ce qu'elle permet d'établir un parallèle entre le travail d'écriture des deux frères. Cette nouvelle est aussi fondamentale car elle donne pour la première fois la parole à Seymour lui-même, le lecteur se trouvant enfin libéré de l'intermédiaire de Buddy.

227 Voir Chapitre 4, A/2, B/.



## Une diversité de médiums

Dans les différents textes qu'il consacre à Seymour, Buddy ne se contente pas de multiplier les points de vue mais donne aussi légitimement la parole au principal personnage concerné. On observe cependant une réticence à lui prêter des mots comme il le fait sans difficulté pour Franny ou Zooey. À l'exception de « Bananafish », aucune œuvre ne « met en scène » l'aîné des Glass, son frère préférant avoir recours à des documents « authentiques » pour donner un aperçu fidèle de leur auteur. Le procédé, employé de manière ponctuelle mais régulière, inclut la retranscription d'écrits de nature et de longueur variables, parmi lesquels on ne trouve étonnement qu'une seule lettre, Seymour ne privilégiant pas ce mode de communication : « I might add, not quite parenthetically, that he was by far the least prolific letter writer in the family. I don't think I've had five letters from him in my life. » (« Raise High » 8) « Raise High » contient sans doute le document le plus éclairant sur la personnalité de l'aîné des Glass, à savoir la retranscription sur dix pages d'extraits de son journal, parcouru par Buddy dans l'intimité d'une salle de bains, et qui propose un contrepoint à la vision très négative jusque-là véhiculée par les invités déçus du mariage. Si la lecture de ces pages offre un accès direct à l'intériorité du personnage, on ne manquera pas de remarquer que Buddy ne peut se résoudre à s'effacer totalement et intervient, aussi discrètement soit-il, en éditant le contenu du journal :

What follows is an exact reproduction of the pages from Seymour's diary that I read while I was sitting on the edge of the bathtub. It seems perfectly orderly for me to leave out individual datelines. Suffice it to say, I think, all these entries were made while he was stationed at Fort Monmouth, in late 1941 and early 1942, some several months before the wedding date was set. (66)

L'« exacte reproduction » annoncée est immédiatement nuancée par la suppression des dates du journal ; la présence discrète mais autoritaire de Buddy se doit d'être soulignée. Dans « Zooey », c'est par le biais d'une note semblable à celle d'un journal intime et inscrite sur un carton de chemise que la voix de Seymour se fait entendre. La *novella* contient également, reproduit au cœur d'une lettre de Buddy à Zooey, un haïku rédigé par le jeune homme quelques heures avant son suicide : « The little girl on the plane / Who turned her doll's head around / To look at me. » (64) Le poème est mentionné de nouveau dans « Seymour », cette fois décrit plutôt que cité, pour des raisons légales. Buddy déclare en effet être en possession de 184 poèmes courts écrits par son frère, qu'il est néanmoins dans l'impossibilité de reproduire pour le bénéfice du lecteur sans l'accord de Muriel, explique-t-il dans une note de bas de page :

The normal and only rational thing to do at this point would be to plank down one, two, or all hundred and eighty-four of the poems for the reader to see for himself. I can't do it. I'm not even sure that I have a right to discuss the matter. I'm permitted to sit on the poems, edit them, look after them, and eventually pick out a hard-cover publisher for them, but, on extremely personal grounds, I've been forbidden by the poet's widow, who legally owns them, to quote any portion of them here. (« Seymour » 126)

Cette interdiction de retranscrire les poèmes apparaît en réalité bien commode pour Buddy qui, amené à en fournir lui-même une description, continue d'imposer son propre prisme au lecteur<sup>228</sup>. Le seul haïku cité in extenso dans « Seymour » est une œuvre de jeunesse écrite par le poète à l'âge de huit ans : « John Keats/ John Keats/ John/ Please put your scarf on. » (124) La *novella* contient en revanche cinq pages d'un mémo adressé par Seymour à Buddy et dans lequel il lui prodigue des conseils en matière d'écriture. Reproduit « in full » (156) et marqué visuellement sur le papier par un changement dans la taille de la police, le texte donne un accès direct au personnage éponyme. Pourtant, Buddy ne peut s'empêcher d'interrompre le mémo à deux reprises pour insérer ses propres commentaires, entre crochets et en italiques. Si ces interventions ne sont pas éminemment personnelles et visent surtout à clarifier la situation pour le lecteur (un choix dont on pourrait questionner la pertinence, quand en d'autres endroits de la *novella* la clarté de ses propos semble peu importer à l'écrivain), elles rappellent en revanche le contrôle exercé par Buddy sur l'ensemble du texte, sa présence persistante, y compris, pourrait-on dire, par-dessus l'épaule de son frère. « Hapworth » est en fait le seul texte qui échappe presque entièrement à l'emprise de l'écrivain, puisque ce dernier s'engage à reproduire pour nous « an exact copy of the letter, word for word, comma for comma » (172). Son intervention (« as plain and bare as I can make it » [172]) se limite donc à introduire la lettre en question, dont il n'a pris connaissance que quelques heures auparavant. Cependant en expliquant les raisons qui l'ont conduit à s'intéresser à cette correspondance, il guide la lecture, ne serait-ce qu'imperceptiblement, et par conséquent la compréhension de Seymour. Buddy évoque en effet une fête à laquelle son frère et lui auraient assisté en 1926 et qu'il a entrepris d'évoquer par écrit des années plus tard<sup>229</sup> – une information particulièrement pertinente pour la lecture de la lettre de Seymour, nous dit-il :

This is Friday. Last Wednesday night, over the phone, I happened to tell Bessie that I had been working for several months on a long short story about a particular party, a very consequential party, that she and Seymour and my father and I all went to one night in 1926.

228 Cette prétendue interdiction profite surtout à Salinger, dont on peut penser qu'il l'invoque dans le but de n'avoir pas à se lancer dans la tâche difficile d'écrire lui-même les haïkus de celui qu'il présente comme l'un des plus grands poètes de son époque.

229 On a vu au Chapitre 1, B/3 que Shane Salerno annonçait dans un documentaire sorti en 2013 que le récit de cette soirée, au cours de laquelle Seymour et Buddy sont recrutés pour l'émission de radio « It's a Wise Child », figure parmi les textes de Salinger qui devraient être publiés de manière posthume.

This last fact has some small but, I think, rather marvelous relevance to the letter at hand. Not a nice word, I grant you, "marvelous," but it seems to suit. (172)

Le lecteur qui aura gardé en tête ces mots d'introduction sera ainsi étonné de trouver dans la lettre de Seymour, écrite en 1924, des allusions successives à cette fête et au projet d'écriture de Buddy :

Either this coming winter or the winter which briskly follows, you, Bessie, Les, Buddy, and the undersigned will all be going to one of the most pregnant and important parties that Buddy and I will ever attend, either in each other's harmonious company or quite alone. At this party, entirely in the night time, we will meet a man, very over weight, who will make us a slightly straightforward business and career offer at his leisure; it will involve our easy, charming prowess as singers and dancers, but this is very far from all it will involve. He, this corpulent man, will not too seriously change the regular, normal course of our childhood and early, amusing youth by this business offer, but I can assure you that the surface upheaval will be quite enormous. However, that is only half my glimpse. Personally speaking, quite from a full heart, the other half is more after my own heart and comfort. The other half presents a stunning glimpse of Buddy, at a later date by innumerable years, quite bereft of my dubious, loving company, writing about this very party on a very large, jet-black, very moving, gorgeous typewriter. He is smoking a cigarette, occasionally clasping his hands and placing them on the top of his head in a thoughtful, exhausted manner. His hair is gray; he is older than you are now, Les! (186-187)

On comprend ici que l'intervention préliminaire de Buddy, aucunement indispensable à la compréhension de la lettre et dont on pourrait tout à fait questionner la pertinence, a pour but de corroborer les déclarations en apparence fantaisistes de Seymour. De manière discrète (peut-être pour éviter d'être à nouveau accusé de mysticisme), Buddy établit le don de prescience de son frère et démontre une nouvelle fois l'absence totale de recul qui caractérise sa perception. Si cela confirme l'influence de l'écrivain sur la réception par le lecteur de documents présentés comme « authentiques » (lettres, mémos, poèmes, journaux intimes), le premier contact direct et prolongé avec le personnage tant de fois effleuré de Seymour, cette rencontre tant attendue par le lecteur assidu de Salinger, laisse un sentiment mitigé. Le style redondant et rébarbatif du jeune garçon, son arrogance et ses présumées compétences surnaturelles révèlent un personnage peu attachant, bien loin de celui esquissé par Buddy. Ainsi la citation suivante de Proust, extraite de *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs* et célébrée par Seymour dans « Hapworth », n'apparaît-elle pas par hasard : « On ne trouve jamais aussi hauts qu'on avait espérés, une cathédrale, une vague dans la tempête, le bond d'un danseur. »

## b. Le fragment et le tout : tensions et complémentarité

Bien qu'il ait déjà été démontré que le projet de la saga Glass a certainement mûri au fil du temps et que certaines connections entre les nouvelles ne se sont établies que tardivement<sup>230</sup>, il paraît essentiel de s'interroger sur la dynamique des rapports entre chacun de ces textes pris comme fragment, et l'œuvre envisagée dans son ensemble. L'absence de ligne directrice initiale, on l'a vu, peut conduire à quelques contradictions ou incohérences dans la caractérisation des personnages ou les dates, sans que cela gêne fondamentalement la lecture. En outre, certaines divergences d'interprétation se manifestent d'un texte à l'autre, notamment en ce qui concerne la quête de Seymour et les raisons de son suicide, et reflètent une évolution dans la perception qu'a Salinger de son personnage (sur lequel il travaille de 1948 à 1965). Ces divergences s'apparenteraient à des incohérences si l'auteur réel n'avait pas décidé d'attribuer à Buddy Glass l'origine de ces œuvres. Dès lors, les différences d'interprétation dans la quête de Seymour sont imputées à l'évolution de la perception de Buddy, qui progresse dans sa propre quête par étapes et révélations successives. Si la saga Glass retrace (quoique parfois confusément) le cheminement de Seymour de son enfance à sa mort, elle appelle un second niveau de lecture, impliquant cette fois le développement de Buddy. Alors par exemple que chez Hemingway les histoires de Nick Adams brossent le portrait d'un personnage par épisodes, de l'enfance à l'âge adulte, la saga Glass ne peut être considérée uniquement comme une succession de vignettes, et invite à considérer autant l'évolution du point de vue de Buddy que la maturation du personnage de Seymour.

Ces deux fils conducteurs nous amènent à considérer la « saga Glass » comme une collection d'histoires liées entre elles et à poser plus précisément la question de leur cohérence en tant qu'ensemble. Si l'on regroupait tous les textes dans un même volume, cet ensemble serait-il par exemple assimilable à un cycle de nouvelles (*short story cycle* ou *short story sequence*) ou à un roman composite (*composite novel*), à l'image d'œuvres telles que *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, *Three Lives* de Gertrude Stein ou *Go Down, Moses* de William Faulkner ? La différence entre les deux dénominations peut paraître tenue<sup>231</sup>, mais elle a son importance pour notre réflexion. Le premier type d'ouvrage est défini comme suit par Robert Luscher :

230 Voir Chapitre 1, B/3.

231 Maggie Dunn et Ann Morris répertorient dans *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition* les différentes « étiquettes » rencontrées au fil de leurs recherches pour désigner des types de recueils relativement proches : « *story cycle, short story cycle, multi-faceted novel, story novel, paranovel, loose-leaf novel, short story composite, rovelle, composite, short story compound, integrated short story collection, anthology novel, modernist grotesque, hybrid novel, story chronicle, short story sequence, genre of return, short story volume, and narrative of community.* » (4)

[...] a volume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme. Within the context of the sequence, each short story is thus not a completely closed formal experience. Each successive apocalypse in some fashion prepares us for the next, shedding light on the compact worlds to follow. The volume as a whole thus becomes an open book, inviting the reader to construct a network of associations that binds the stories together and lends them cumulative thematic impact. (148-149)

Maggie Dunn et Ann Morris proposent quant à elles la définition suivante du roman composite : « The composite novel is a literary work composed of shorter texts that – though individually complete and autonomous – are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles. » (xiii) Dans les deux cas, on observe dans le recueil la présence d'un réseau d'échos structurels et thématiques garantissant une cohérence globale (« whole-text coherence » [Dunn and Morris 1]). La nuance réside dans l'importance accordée tantôt aux parties, tantôt à l'ensemble, et qui s'entend dans la dénomination même, par les termes de « nouvelles » et de « roman ». Si les textes de la saga Glass sont liés par de nombreux éléments (les personnages<sup>232</sup>, le narrateur, la thématique), certains critiques ont toutefois souligné l'aspect disparate et hétéroclite de l'œuvre prise dans son ensemble. Son hybridité évoque pour James Lundquist l'image d'un spectacle de cabaret aux multiples numéros :

Les Glass and Bessie Gallagher, the parents, were popular Pantages Circuit vaudevillians in the 1920s – a career that has its obvious symbolic implications for the family, because there is a vaudevillian quality to the way Salinger depicts the Glasses. The very way he writes about them, constantly shifting the narrative voice and changing styles, and the way each of the family members is given his or her own genius suggests nothing so much as a stage show consisting of mixed specialty acts, including, songs, dances, comic skits, and even acrobatic performances. (« A Cloister of Reality: The Glass Family » 30-31)

De plus, Dunn et Morris soulignent la nécessaire prise en compte des intentions de l'auteur et de l'histoire de la publication d'un roman composite. Dans le cas de la saga Glass, une édition regroupant toutes les nouvelles et *novellas* serait envisageable, mais ne correspondrait pas à la volonté de Salinger, qui n'a pas choisi de mener cette démarche de son vivant<sup>233</sup>. Au vu de ces

232 On a vu que Dunn et Morris parlent de « protagoniste collectif » dans le cas d'un groupe tel qu'une famille (15).

233 Reprenant les travaux de Forrest L. Ingram, auteur du premier livre consacré au genre du cycle de nouvelles en 1971 (*Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century : Studies in a Literary Genre*), Dunn et Morris distinguent plus précisément trois types de cycles de nouvelles : « Ingram, in fact, proposes three classifications that attempt to quantify authorial intention. The most unified story cycle, writes Ingram, is the 'composed' cycle (one that was planned from the beginning); a less unified story cycle is the 'completed' cycle (one that was conceived of as a whole text somewhere in the process of producing the individual stories); and the least unified story cycle is the 'arranged' cycle (one that was put together as a whole text after all the individual

observations, il semble que les textes portant sur la famille Glass puissent sans doute correspondre à un cycle de nouvelles dans la mesure où ils fonctionnent malgré tout en réseau, mais qu'ils s'accommoderaient mal du titre de « roman composite » en raison d'une cohérence globale affaiblie par des changements de narration et d'interprétation trop fréquents. Si l'un et l'autre ne s'excluent pas mutuellement, la préférence semble être donnée au fragment plutôt qu'au tout – approche que l'on retrouve à l'échelle de la *novella* « Seymour ».

Bien que Salinger n'ait pas fait le choix de rassembler les textes de la famille Glass au sein d'un même volume, *Nine Stories* a souvent été considéré comme appartenant au genre du *short story cycle*, qui dépasse le simple recueil et affiche une authentique cohésion entre ses parties. Robert Luscher l'évoque par exemple au cours de son article :

Even in such a work as J. D. Salinger's *Nine Stories*, at first glance a random story collection, critics have perceived symbolic connections, formal wholeness, and a sequential progression, arising from such features as the Zen epigraph, the common theme of alienation, repeated images and character types, and the volume's arrangement. (155-156)

Par ailleurs, Dunn et Morris soulèvent le problème que peut poser le terme « short story cycle » dans la catégorisation d'un recueil, même homogène : « In addition, a 'cycle' in anyone's definition implies cyclical motion, a circular path, a return to the beginning, all of which preclude linear development. » (5) Or la question ne se montre pas problématique dans le cas de *Nine Stories*, puisque la dernière nouvelle, « Teddy », en se terminant (selon toute vraisemblance) sur une forme de suicide, fait écho à la première, « Bananafish », et postule justement que l'existence est circulaire puisque chaque mort donne lieu à une nouvelle incarnation<sup>234</sup>.

Buddy aborde lui-même la question du fragment et du tout dans « Raise High », en mettant les deux pôles en tension dès les premières pages de la *novella*. L'écrivain revendique d'abord l'autonomie du texte (« It is, in my opinion, a self-contained account, with a beginning and an end, and a mortality, all its own. » [5]), puis propose presque dans le même souffle une présentation de chacun des enfants Glass en 1942 (6), établissant ainsi sa volonté d'inclure ce récit dans un ensemble plus large. Si elle invite à une double lecture, la dualité des approches n'est aucunement problématique, et même tout à fait caractéristique du genre de la nouvelle, selon Pierre Tibi :

stories had been completed). Editorial intervention figures in this scale, also, in that an editor is usually not at all involved in a 'composed' cycle but may be highly involved in or even totally responsible for the production of an 'arranged' cycle. » (10)

234 On reviendra sur ce point au Chapitre 5, B/2.

Il y a dans la nouvelle [...] une double orientation. Tantôt, fascinée par le repli autarcique, elle se referme narcissiquement sur elle-même [...]. Tantôt, manifestant son incomplétude, elle s'ouvre sur un hors-texte, ou semble portée par un mouvement d'intégration dans un ensemble plus vaste. Centripète et centrifuge, elle l'est d'ailleurs de façon simultanée. Forme achevée, indépendante, autonome, elle réclame néanmoins, pour signifier pleinement, d'être reliée à un tout qui l'englobe ou la parachève. Elle est à la fois microcosme et fragment [...]. (46)

Le choix de disséminer le portrait de Seymour dans tout un réseau de nouvelles offre en outre à l'auteur (qu'il soit réel ou fictif) l'avantage d'une efficacité toujours renouvelée : « En somme, la nouvelle est au roman ce que la guerrilla est à la guerre conventionnelle. Là où le roman cherche méthodiquement à quadriller le terrain, elle procède avec la fulgurance du raid-surprise, par incursions vivement menées suivies de replis provisoires. » (Tibi 31) Il permet également, comme on a pu le noter, de varier les points de vue, et ce au profit d'une diversité bénéfique autant pour l'écrivain en quête de sens que pour le lecteur en demande de renouvellement : « ce choix procède aussi d'une stratégie du harcèlement : il y a quelque chose de terriblement efficace dans cette incessante modification des modes, des points de vue, des narrateurs que la multiplication des récits brefs autorise. » (Tibi 31) La multiplicité de nouvelles et *novellas* permet à Buddy d'explorer différentes facettes de la personnalité de son frère, qu'il se verrait bien incapable de faire fusionner dans un portrait unique :

It would help enormously if some kind soul were to send me a telegram stating precisely which Seymour he'd prefer me to describe. If I'm called upon merely to describe *Seymour*, any Seymour, I get a vivid-type picture, all right, but in it he appears before me simultaneously at the ages of, approximately, eight, eighteen, and twenty-eight [...]. (« Seymour » 170-171)

En réalité, il est probable que Buddy n'ait aucune envie d'unifier les différentes visions que lui et ses frères et sœurs ont de Seymour : c'est précisément la complexité du personnage qui l'intéresse et, comme Holden dans *Catcher*, il se refuse à simplifier ce qui nécessite à tout prix une pluralité d'approches<sup>235</sup>. Cela implique pour le lecteur désireux d'obtenir une vue d'ensemble de procéder à un travail d'assemblage et de recoupement, en juxtaposant ces fragments qui, mis bout-à-bout, offrent un portrait plus complet – bien que toujours inachevé – de Seymour. Sa tâche consistera à superposer autant qu'à entrelacer ces fragments isolés, car chaque pièce du puzzle apporte des éléments nouveaux mais modifie dans le même temps, à des degrés divers, la conception qu'il s'est jusque-là façonnée du personnage. La

235 Le même constat vaut évidemment pour l'auteur réel de ces œuvres pour qui l'adoption de points de vue multiples serait une manière de faire face au « chaos de l'expérience » : « For Salinger in the work that follows *Nine Stories*, it is a matter of using a family of characters, the Glass family, and multiple – although closely related – points of view in order to delineate the sources of insight and stability that are his way of dealing with and adapting to the chaos of experience. » (Lundquist, « A Cloister of Reality: The Glass Family » 29)

chronologie bouleversée des récits autorise un ordre de lecture aléatoire, même si l'on peut considérer que deux approches logiques prévalent. La première est de suivre l'ordre de publication des textes, qui met en lumière le développement de Buddy en tant qu'écrivain et son processus de deuil. Avec ce portrait à rebours, on a le sentiment que l'écrivain choisit de traiter en premier lieu du suicide lui-même, à la fois pour l'évacuer en une sorte d'entreprise cathartique, et dans l'espoir de mieux le comprendre en le récrivant. Mais l'essai ne semble pas concluant puisque de « Bananafish » à « Hapworth » Buddy ne cesse de remonter le chemin jusqu'à l'enfance de son frère, toujours à la recherche d'une explication à cet ultime acte de désespoir. On peut cependant aussi choisir de réarranger les nouvelles pour les relire cette fois selon un principe chronologique, qui éclairera plus efficacement le personnage de Seymour et l'évolution de sa quête spirituelle – et rapprochera alors davantage l'ensemble du texte du « roman composite ». Toutefois il n'est pas impératif de suivre l'un ou l'autre de ces ordonnancements puisqu'aucune recommandation n'est donnée en ce sens au sein des textes.

La saga Glass rappelle en effet par plusieurs aspects le rhizome cher à Deleuze et Guattari. Parmi les principes qu'ils posent dans la définition de cette figure apparaissent en premier lieu les « principes de connexion et d'hétérogénéité » : « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre. » (Deleuze et Guattari 13) La démarche correspond bien à ce que l'on a vu du réseau de textes courts qui forme la saga Glass, dans lequel chaque fragment fait écho à tous les autres et dont la lecture peut s'effectuer indifféremment dans un ordre ou un autre. En cela, l'œuvre de Buddy répond au principe selon lequel « un rhizome n'est justiciable d'aucun modèle structural ou génératif. Il est étranger à toute idée d'axe génétique, comme de structure profonde. » (Deleuze et Guattari 19) Les auteurs de *Mille Plateaux* insistent également sur la dimension organique du rhizome et sur le caractère presque anarchique de son développement :

Résumons les caractères principaux d'un rhizome : à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajourerait ( $n + 1$ ). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. (31-32)

L'absence de bornes et le débordement sont des notions que l'on retrouve dans « Seymour », dont l'écriture peut également être qualifiée de mouvante en ce qu'elle échappe à la maîtrise



de Buddy, pour prendre des directions parfois inattendues. Enfin, la saga Glass se rapproche du rhizome du fait qu'aucune nouvelle du corpus ne peut être qualifiée de centrale<sup>236</sup> :

Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. (Deleuze et Guattari 32)

Essentiel à la macrostructure du portrait à l'échelle de toute la saga, ce décentrement, qui n'est pas fortuit et participe de la stratégie littéraire de Buddy, se retrouve tout autant dans la microstructure de « Seymour », aux côtés de nouvelles réflexions sur la relation entre le fragment et l'ensemble ou l'intérêt de l'approche digressive.

236 La remarque est anecdotique, mais cette réflexion sur le fragment et l'absence de centre évoque la description par Barthes de la nourriture et du repas japonais : « Entièrement visuelle (pensée, concertée, maniée pour la vue, et même pour une vue de peintre, de graphiste), la nourriture dit par là qu'elle n'est pas profonde : la substance comestible est sans cœur précieux, sans force enfouie, sans secret vital : aucun plat japonais n'est pourvu d'un *centre* (centre alimentaire impliqué chez nous par le rite qui consiste à ordonner le repas, à entourer ou à napper les mets) ; tout y est ornement d'un autre ornement : d'abord parce que sur la table, sur le plateau, la nourriture n'est jamais qu'une collection de fragments, dont aucun n'apparaît privilégié par un ordre d'ingestion : manger n'est pas respecter un menu (un itinéraire de plats), mais prélever, d'une touche légère de la baguette, tantôt une couleur, tantôt une autre, au gré d'une sorte d'inspiration qui apparaît dans sa lenteur comme l'accompagnement détaché, indirect, de la conversation (qui peut être, elle-même, fort silencieuse) [...]. » (Barthes, *L'empire des signes* 36-37)

## 2. « Seymour – An Introduction » ou la « spontanéité du fragmentaire »

« Seymour » est de loin la *novella* la plus personnelle de Buddy Glass dans la mesure où il ne se contente pas d'y poursuivre le portrait de son frère mais interroge parallèlement les rapports qu'il entretenait avec lui et l'influence que celui-ci a pu avoir sur son écriture<sup>237</sup>. À l'échelle d'un texte unique se posent des questions similaires à celles entrevues lors de l'étude de la saga Glass dans son intégralité, avec comme ligne directrice l'interrogation si chère à Buddy : comment réaliser un portrait le plus fidèle et le plus juste possible de cet homme exceptionnel ? Dès les premières pages du texte s'impose le constat – déjà atteint par l'écrivain – que les formes traditionnelles de biographie, impliquant certains passages obligés et une impérieuse linéarité, ne pourront convenir dans le cas de Seymour. Face aux difficultés qu'il éprouve à cerner l'objet de son travail, Buddy se résout à adopter des approches différentes, privilégiant notamment deux procédés utiles à sa démarche tant descriptive que réflexive : la digression et le fragment.

### a. Un sujet réfractaire à toute forme de circonscription

Bien qu'il s'efforce de produire dans « Seymour » un portrait authentique et rigoureux de son frère, Buddy ne cache pas le caractère subjectif et partial de cette œuvre qui en tire justement une partie de son originalité. Or le narrateur perçoit son aîné comme un être exceptionnel, défiant toute tentative de délimitation ou de classification. Toujours en décalage par rapport à la société et à ses congénères, Seymour évolue hors des cadres, ce qui lui vaut d'être dit marginal, voire déviant. Ses choix poétiques révèlent par exemple sa double position d'homme occidental et d'admirateur de la pensée orientale (en une occasion, son frère le qualifie de « Semitic-Celtic Oriental » [122]). S'il trouve (jusqu'à un certain point) un équilibre dans cet entre-deux, il craint que cette divergence ne rende sa poésie inaccessible à ses compatriotes, motif pour lequel il se refuse à publier ses poèmes lorsque Buddy l'y encourage :

No, he didn't think he could do that. Not yet; maybe never. They were too un-Western, too lotusy. He said he felt that they were faintly affronting. He hadn't quite made up his mind where the affronting

237 Voir Chapitre 4, B/.

came in, but he felt at times that the poems read as though they'd been written by an ingrate, of sorts, someone who was turning his back – in effect, at least – on his own environment and the people in it who were close to him. (« Seymour » 124)

Même Buddy, qui connaît aussi bien son frère que la poésie et la philosophie orientale, éprouve des difficultés à définir le style de Seymour : « What he found for himself, worked out for himself, is very difficult to describe. » (126) La position décalée du personnage se lit également dans de nombreux détails, tels que sa tendance à sourire à des moments inappropriés<sup>238</sup> ou son incapacité à choisir des vêtements à sa taille : « Seymour, on the other hand, picked out marvellously orderly clothes for himself. The main hitch *there* was that nothing he bought – suits, overcoats particularly – ever fitted him properly. » (187) Même au jeu de billes, le jeune Seymour se distingue des autres par une technique qui paraît ne fonctionner que pour lui :

Here, too, his stance, his form, was maddeningly irregular. Where everybody else on the block made his long shot with an underhand toss, Seymour dispatched *his* marble with a sidearm – or, rather, a sidewrist-flick, vaguely like someone scaling a flat stone over a pond. And again imitation was disastrous. To do it his way was to lose all chance of *any* effective control over the marble. (201)

Mais la technique est efficace puisque d'après Buddy, « [e]ighty or ninety times out of a hundred, at this game, whether he shot first or last, Seymour was unbeatable. » (200-201) Or si le personnage résiste à toute tentative de catégorisation, c'est aussi en raison de sa supériorité, rendue évidente par la profusion d'éloges superlatifs qui ponctuent le texte. Buddy insiste notamment sur l'avancement spirituel de son frère, qui le place de fait au-dessus du commun des mortels : « he was the only person I've ever habitually consorted with, banged around with, who more frequently tallied with the classical conception, as I saw it, of a *mukta*, a ringding enlightened man, a God-knower. » (106)

Dès lors, le narrateur est obsédé par la peur d'échouer dans sa tâche, et de dresser de Seymour un portrait en deçà de la réalité. L'envergure de Seymour, déjà examinée du point de vue de Bessie et de Boo Boo Glass, apparaît tout aussi démesurée pour Buddy<sup>239</sup> :

I'm writing about the only person I've ever known whom, on my own terms, I considered really large, and the only person of *any* considerable dimensions I've ever known who never gave me a moment's suspicion that he kept, on the sly, a whole closetful of naughty, tiresome little vanities. (168)

Alors que l'on aurait pu s'attendre à ce que le portrait qu'il entreprend de Seymour conduise

238 Voir Chapitre 3, A/1.

239 Dans un souvenir mettant en scène Seymour à dix ans, son calme et sa prestance incitent Buddy à le comparer à un imposant voilier : « He stepped down off the curb, his hands still in the slash pockets of his coat, and came over to us. But a thinking Seymour didn't cross a twilit street quickly, or surely didn't seem to. In that light, he came toward us much like a sailboat. » (203)

l'écrivain à enfin démythifier le personnage qu'il avait en partie lui-même construit, on assiste à l'effet inverse, le sujet dépeint dans le texte atteignant une telle stature qu'il devient difficile de le faire tenir sur le papier :

The first night, just this last week, that I felt quite hale and bullish enough to go back to work on this Introduction, I found that I'd lost not my afflatus but my wherewithal to continue to write about Seymour. *He'd grown too much while I was away.* It was hardly credible. From the manageable giant he had been before I got sick, he had shot up, in nine short weeks, into the most familiar human being of my life, the one person who was always much, much too large to fit on ordinary typewriter paper – any typewriter of mine, anyway. (151)

Face à cette figure écrasante, Buddy s'interdit d'évoquer certains sujets trop délicats pour être abordés avec justesse dans le cadre de l'exercice qu'il a entrepris, par exemple celui de la voix de son protagoniste : « Seymour's speaking voice, his incredible voice box, I can't discuss right here. I haven't room to back up properly first. » (183) De même, on constate chez lui une volonté de toujours trouver le mot juste (attitude qui relève autant de sa quête de sens et son besoin de comprendre, que de sa quête littéraire et son désir de clarté) dans l'espoir d'atteindre et de mettre en lumière l'essence de cet être insaisissable. Soulignant ses propres efforts, et ses échecs, il n'hésite pas à laisser des blancs dans le texte lorsqu'il ne peut parvenir à son but : « I'm going back to S.'s hair, since it's already on the page. Till it started coming out, at about nineteen, in handfuls, he had very wiry black hair. The word is almost kinky, but not quite; I think I'd feel determined to use it if it had been. » (165) Cette incapacité à trouver la formulation adéquate peut du reste concerner ses propres sentiments, qu'il veut également aussi précis que possible : « In just another minute or two, I mean to have the unutterable ('pleasure' isn't the word I want) – the unutterable Blank of reproducing the long memo here verbatim. » (152) On soulignera évidemment la manière ludique selon laquelle Buddy décrit son impuissance devant la nature insaisissable de son frère ou de ses émotions.

Néanmoins l'ampleur de la tâche et les difficultés précédemment évoquées semblent par moment décourager l'écrivain, qui a le sentiment de toujours rester au seuil de son sujet, tant Seymour est un être trop exceptionnel pour se soumettre aux limitations de sa plume. On note dans les dix premières pages une certaine hésitation, une réticence à entrer dans le vif du sujet, avec la crainte pour le lecteur que le portrait ne se voie indéfiniment repoussé. Buddy s'explique sans tarder, arguant que la complexité du personnage rend impossible la tâche de le présenter en une seule nouvelle – ni même à vrai dire en une série de portraits :

At any rate, his character lends itself to no legitimate sort of narrative compactness that I know of, and I can't conceive of anyone, least of all myself, trying to write him off in one shot or in one fairly simple series of sittings, whether arranged by the month or the year. I come to the point: My original plans for

this general space were to write a short story about Seymour and to call it “SEYMOUR ONE,” with the big “ONE” serving as a built-in convenience to me, Buddy Glass, even more than to the reader – a helpful, flashy reminder that other stories (a Seymour Two, Three, and possibly Four) would logically have to follow. Those plans no longer exist. (106-107)

La réflexion de l'écrivain sur le titre de son œuvre a évidemment son importance puisqu'on pourrait objecter que celui qu'il a choisi, tout autant que « SEYMOUR ONE », laisse la porte ouverte à des œuvres ultérieures, qui seraient destinées à enfin aborder le cœur du sujet. L'intitulé « Seymour – An Introduction » laisse en effet entendre qu'il s'agit là d'un prélude à une description plus poussée du personnage éponyme. Mais la lecture de la *novella* clarifie l'interprétation à donner au terme « introduction », employé par Buddy non pas pour annoncer un développement à venir, mais pour signifier qu'il ne pourra jamais donner qu'un aperçu limité de la personnalité de son frère, dont la complexité rend impossible la tâche de le figer dans une représentation complète et définitive. Il avance cette idée très tôt dans le texte : « But on this occasion I'm anything but a short-story writer where my brother is concerned. What I *am*, I think, is a thesaurus of undetached prefatory remarks about him. » (107) Avec cette simple suite de « remarques préliminaires », Buddy est condamné dans « Seymour » à ne faire qu'effleurer son sujet, à demeurer à l'orée du portrait qu'il aurait aimé pouvoir dresser. Surtout, les méthodes de travail habituelles de l'auteur de nouvelles ne se prêtent pas à l'exercice auquel il se livre ici, ce qui l'oblige à trouver de nouvelles formes d'approche, notamment autres que linéaires, pour aborder son sujet. Face à une personnalité atypique et qui refuse toute circonscription, l'écrivain se trouve contraint de contourner l'objet de son écriture pour tenter de l'appréhender.

## **b. L'approche digressive**

Pourtant rompu aux exigences de concision de la forme courte, Buddy se refuse à synthétiser ou à sélectionner avec soin les éléments qui composeront son portrait : « If I push for Selectiveness with a description, I'll quit cold again before I start. I can't sort out, can't clerk with this man. » (162) Au contraire, il revendique le droit à digresser, et par-dessus tout à prendre son temps pour composer à son rythme et à sa manière le texte capable de satisfaire ses propres désirs, qui guident l'ensemble de ce travail si personnel :

For ten years and more, I've dreamed of having the question “What did your brother Look Like?” put to me by someone with no special preference for brief, *crisp* answers to very direct questions. In short, the piece of writing in this world, “the something, the anything,” that my recommended organ of authority

tells me I'd most enjoy curling up with is a full physical description of Seymour written by somebody who isn't in an all-fired hurry to get him off his chest – in a properly shameless word, myself. (162)

La description physique qui s'ensuit est en effet excessivement détaillée, l'écrivain passant en revue chaque partie du corps de Seymour, chacune ouvrant ensuite la voie au récit d'anecdotes ou de digressions concernant la personnalité de Seymour. On a vu avec l'exemple de *Catcher* les bienfaits de la pratique digressive, lieu d'une expression plus authentique de l'inconscient, espace de l'introspection sincère pour un locuteur qui consent à lâcher la bride et à s'exprimer en faisant fi de toute contrainte de structuration de la pensée. Dans « Seymour », la place accordée à cette méthode est considérable, à tel point que la digression, qui théoriquement « ne peut être que seconde par rapport au propos central, comme le fragment par rapport à la totalité, et le détail par rapport à l'ensemble » (Otten 26), en vient à constituer le cœur du texte, presque exclusivement composé de ces innombrables détours. La structure de la *novella* invite donc à s'interroger sur le fonctionnement de cette pratique littéraire, susceptible de suivre des orientations différentes. Michel Otten compare les mécanismes divergents de deux œuvres en particulier : « [...] alors que chez Sterne les digressions naissent du récit central, dans *La danse du fumiste* [Paul Emond, 1977], c'est à partir du patchwork des digressions qu'un récit centralisateur peut se constituer. » (33) La question est alors de savoir si le narrateur quitte les sentiers battus de la trame centrale pour se perdre dans des détours, ou si au contraire il s'applique à disposer les pièces apparemment disparates d'un puzzle dont le dess(e)in final n'apparaît que tardivement. Dans *Catcher*, en dépit de la récurrence des écarts digressifs de Holden, le mouvement de la narration reste centrifuge, s'éloignant du centre pour explorer la périphérie. « Seymour » suit au contraire un mouvement centripète, car c'est bien à partir de toutes les excursions descriptives de Buddy, parfois proches de divagations, que se forme l'image centrale de l'œuvre, le portrait du personnage éponyme. Le fonctionnement de la *novella* est par conséquent original mais n'offre que la possibilité d'une structure précaire et instable, qui laisse par moments le lecteur quelque peu perplexe quant à la direction à suivre. Ce ne sont que bribes de souvenirs, en apparence insignifiantes ou à première vue obscures pour le lecteur : « *His hair jumping in the barbershop.* » (162) ; ou, « *It's an Anecdote, sink me, but I'll let it rip: At about nine, I had the very pleasant notion that I was the Fastest Boy Runner in the World.* » (209) Cependant, elles se révèlent être presque toujours un moyen pour le narrateur d'approcher au plus près son objet d'étude, qu'il ne parvient à contempler de manière directe tant son rayonnement est aveuglant. En favorisant le détour, l'indirect, Buddy remet la marge au centre en procédant au retournement de « l'accessoire (de ce qui donne accès) en essentiel » (Sabry 154). C'est par la multiplication des anecdotes ou leur extension

(avec par exemple un développement digressif de trois pages sur le visage et le sourire de son frère) qu'il espère atteindre l'essence de Seymour. Cette démarche exhorte à suivre l'invitation de Randa Sabry à « repenser le rapport écart/ligne dans le cadre d'une dynamique de l'ambivalence et non plus (1) en déplorant l'écart comme un embranchement stérile ou (2) en effaçant toute trace du conflit par souci de totalisation unificatrice, comme on en a trop souvent pris l'habitude. » (128) La digression, l'écart, ou le détour constituent de véritables stratégies d'accès au sujet du texte, selon François Jullien, généralement plus efficaces qu'une approche frontale :

Ainsi le sujet doit-il être abordé à partir d'une succession d'écarts qui constituent autant de biais pour ensuite s'en rapprocher ; et le texte, dans son développement, n'est fait que de l'enchaînement ininterrompu de ces sinuosités. Car, sur le point de toucher au thème, l'écrivain chaque fois s'arrête. L'essentiel, pour demeurer essentiel, doit rester implicite : parce que finalement on l'évite, c'est vers lui que tous ces cheminements divers ne cesseront de converger.

De là la règle de base de cet art d'écrire : on ne pourra exprimer pleinement ce qu'on veut dire qu'en pointant vers lui – et cela sans aucun mysticisme mais pour de pures raisons « techniques » (des raisons d'économie littéraire). Bien écrire, c'est se contenter d'effleurer, en même temps que ne cesser d'y revenir (c'est-à-dire, en fait : pour ne cesser d'y revenir). (Jullien, *Le détour et l'accès* 428)

François Jullien dessine ici une poétique de l'effleurement particulièrement adaptée à la narration de « Seymour », reposant sur ce que le philosophe sinologue appelle « la distance allusive » (*Le détour et l'accès* 428), qui permet à la fois à l'écrivain de ne pas perdre de vue ce qu'il veut dire, sans toutefois exercer sur son objet une emprise telle qu'elle l'immobiliserait, le condamnant à l'enfermement.

L'écart ne concerne pas uniquement les digressions étendues et la distance que Buddy choisit d'instaurer vis-à-vis de son sujet. Ainsi qu'on le verra par la suite, il se manifeste également par un jeu avec les marges du texte (épigraphes, notes de bas de page) et un va-et-vient constant entre différentes temporalités, faisant la part belle aux commentaires métadiscursifs. L'écart se signale aussi au niveau syntaxique par la multiplication des parenthèses et des tirets doubles, à raison de plusieurs par page. Les études de Sabine Boucheron sur la question se révèlent particulièrement éclairantes pour la lecture de « Seymour », en ce qu'elles expliquent les différents fonctionnements de ce qu'elle nomme une « opération de décrochement » (« Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiter les mots » n. pag.), qui met en jeu des mécanismes à la fois d'insertion (ajout d'éléments hétérogènes) et d'extraction (détachement d'éléments homogènes au reste de la phrase). Elle explique notamment :

Il nous semble que, sur le plan énonciatif, l'enjeu de l'extraction est double : à la fois l'extraction souligne l'« accessoirité » syntaxique des éléments qu'elle touche (fragilité), mais en même temps, elle met leur présence en valeur (poids). En effet, l'extraction permet, du moins à nos yeux, un balancement subtil et ramassé entre la suppressibilité syntaxique, exhibée par les signes doubles de la parenthèse et du tiret, et la valeur du contenu sémantique des éléments extraits. (« Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiter les mots » n. pag.)

Son analyse rejoint celles de Sabry et Jullien, qui soulignaient déjà la manière dont l'accessoire pouvait parfois être considéré littéralement comme « ce qui donne accès », la façon dont l'anecdotique pouvait être chargé de sens. Dans l'exemple suivant, la mention du sourire de Seymour, décrochée entre tirets et par conséquent présentée comme supprimable<sup>240</sup>, pose un éclairage différent sur les agissements du personnage en suggérant une forme de béatitude qui n'est signalée par aucun autre élément dans la phrase :

(My brother, for the record, had a distracting habit, most of his adult life, of investigating loaded ashtrays with his index finger, clearing all the cigarette ends to the sides – smiling from ear to ear as he did it – as if he expected to see Christ himself curled up cherubically in the middle, and he never looked disappointed.) (108-109)

La signification du segment entre tirets n'est que renforcée par son isolement au sein de la phrase. Souvent, les éléments isolés visuellement et syntaxiquement permettent à Buddy de préciser ses propos afin d'éviter toute confusion. Par exemple, dans la phrase « The argument – my argument, his discussion – ended there. » (125), la précision entre tirets, quoiqu'affichée comme accessoire de par sa position, modifie notre perception de la discussion qui précède (exclusivement rapportée au discours indirect) et de la relation entre les deux frères. Sabine Boucheron associe l'emploi de ces signes de ponctuation à l'expression de la subjectivité du narrateur :

Fondée sur un jeu aigu entre la présence et l'absence, l'opération de décrochement [...] doit être définie comme un outil privilégié de la modalisation, c'est-à-dire de l'expression personnelle et affective du sujet (écrivain). Ainsi, l'extraction d'un accessoire syntaxique doit être interprétée comme une forme de *soulignement*. (« Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiter les mots » n. pag.)

Par conséquent on ne s'étonnera pas de la récurrence de ces signes de ponctuation que sont les parenthèses et les tirets doubles dans une œuvre qui se présente à la fois comme le portait d'un être cher et l'introspection de son auteur présumé. Ils participent par ailleurs à l'approche digressive généralisée dans la *novella* et qui témoigne à la fois de la difficulté pour Buddy de maîtriser une écriture qui tend à partir en tous sens et d'une stratégie mise en place pour accéder à son sujet de manière oblique plutôt que directe. À la fois symptôme et remède, la

240 On notera que l'ensemble de l'anecdote figure entre parenthèses, signifiant par là son caractère accessoire.



digression est définie par Sabry comme « un compromis conclu [...] entre fragmentarité et continuité » (9) : elle perturbe certes la linéarité du texte en procédant par écarts, mais ne nie pas complètement l'idée d'une progression, d'une direction à laquelle on revient toujours *in fine*. Il en va tout autrement pour le fragment, autre procédé utilisé par Buddy pour parvenir à son but.

### c. L'approche fragmentaire

Digression et fragment participent des mêmes stratégies de détour et de contournement employées par le narrateur de « Seymour » pour dépasser les obstacles qui se dressent sur le chemin de son entreprise d'écriture. Néanmoins, leurs natures disruptives s'affirment à des degrés différents : alors que la digression reconnaît la souveraineté d'une linéarité à laquelle elle refuse toutefois de se soumettre, le fragment méprise en apparence toute forme de continuité (quoi qu'il n'exclue pas la perspective d'une unité reconstituée par les soins du lecteur) :

Si la digression a en commun avec le fragment d'introduire un certain désordre, d'aller à l'encontre d'une lisibilité liée, et des principes de non-contradiction et de solidarité, elle est aussi concession sophistiquée à une linéarité, à un ordre qu'elle mentionne au moment où elle le trouble et par rapport auquel elle cherche à se définir. Le fragment naît d'un audacieux et silencieux dédain pour l'ordre qu'il brise. (Sabry 236)

L'ordre, dans un texte relevant au moins partiellement du genre biographique, se manifeste d'abord par un (tout au moins relatif) respect du principe chronologique. Or Buddy prend certes la peine de jalonner son portrait de marqueurs temporels, notamment par la mention régulière de l'âge de Seymour au moment de tel ou tel événement, mais sans jamais chercher à ordonner ces références. Ainsi on relèvera les mentions suivantes, qui attestent cette absence d'ordonnement (le relevé n'étant pas exhaustif) : « By the time Seymour was in mid-adolescence – sixteen, seventeen – » (110), « By the time he was fourteen » (123), « at about nineteen » (165), « He was ten » (202). La linéarité du portrait est encore davantage ébranlée par la présence presque envahissante des commentaires métadiscursifs qui imposent des interruptions dans la narration et induisent par ailleurs des phénomènes d'aller-retour susceptibles de perturber la lecture. Dans l'exemple suivant, après une pause dans la description fraîchement entamée de l'apparence de Seymour et un retour au temps de l'écriture, Buddy reprend son récit là où il l'avait laissé : « I'm going back to S.'s hair, since it's already on the page. » (165) Ce refus de réviser son texte pour le rendre plus lisible (et par

conséquent plus accessible au grand public) se double d'un rejet, revendiqué à la « fin » de la *novella*, de la délimitation du texte :

I'm finished with this. Or, rather, it's finished with me. Fundamentally, my mind has always balked at any kind of ending. How many stories have I torn up since I was a boy simply because they had what that old Chekhov-baiting noise Somerset Maugham calls a Beginning, a Middle, and an End? Thirty-five? Fifty? (211-212)

Le titre de l'œuvre, « Seymour – An Introduction », annonce d'ores et déjà ce défaut de considération envers les histoires au développement purement linéaire. Le choix de ne présenter le livre que comme une « introduction », on l'a dit, est aussi un aveu de la part de Buddy de son incapacité à exécuter un portrait satisfaisant et achevé de cet être si complexe. Face à un objet trop imposant pour être abordé dans sa globalité, le recours au fragment et à la métonymie (la description de chaque partie du corps de Seymour ayant évidemment toujours une portée plus large) permet à l'écrivain d'élaborer son portrait par petites touches, à la manière d'un tableau impressionniste. On peut du reste relever quelques traits communs entre ce mouvement pictural de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle et l'écriture de Buddy Glass. Comme lui, les peintres impressionnistes innovent par la forme de leur travail ; en choisissant de rendre visibles les traits de pinceaux, ils attirent en outre l'attention sur le moment de la réalisation de l'œuvre, mettant en avant le processus autant que le résultat final, tout comme le narrateur de « Seymour » ne cesse de faire des incursions dans le temps présent pour commenter sa propre écriture. En se refusant à donner de son sujet une vue globale (inconcevable pour lui en raison de son caractère restrictif et définitif) et en procédant par juxtaposition de fragments, il développe une technique faisant écho à celle des impressionnistes qui délaissèrent le dessin au contour au profit de l'application des couleurs par petites touches pour donner au tableau sa forme et son volume. Enfin on retrouve dans les deux cas une prédilection pour la représentation de l'éphémère, une « sensibilité de l'instant » (*Larousse* n. pag.).

Chez Buddy, le recours au fragment est initialement commandé par une nécessité, celle de trouver de nouvelles formes pour remédier à l'insuffisance des techniques traditionnelles. Mais rapidement, la démarche se transforme en stratégie parfaitement assumée, dont les bénéfices se révèlent incontestables. Après le « prose home movie » proposé dans « Zooey », l'écrivain de la famille Glass entend offrir cette fois une série d'instantanés, une collection de souvenirs et d'objets aux vertus presque magiques :

I believe I essentially remain what I've almost always been – a narrator, but one with extremely pressing personal needs. I want to introduce, I want to describe, I want to distribute mementos, amulets, I want to

break out my wallet and pass around snapshots, I want to follow my nose. In this mood, I don't dare go anywhere near the short-story form. It eats up fat little undetached writers like me whole. (107)

La prédilection pour l'anecdotique, le détail, l'éphémère constitue l'un des traits caractéristiques de l'œuvre de Salinger<sup>241</sup>, et déjà dans « The Magic Foxhole » (1944), le récit du narrateur et son portrait de Lewis Gardner sont presque exclusivement composés d'anecdotes qui lui tiennent à cœur. Si le lecteur s'interroge parfois sur la pertinence ou l'intérêt de certains fragments d'histoires rapportés par Buddy, il est évident que l'écrivain ne laisse rien au hasard. On se remémorera également l'affirmation de Roland Barthes selon laquelle, dans la structure d'un récit, tout a un sens :

Il n'en reste pas moins qu'un récit n'est jamais fait que de fonctions : tout, à des degrés divers, y signifie. Ceci n'est pas une question d'art (de la part du narrateur), c'est une question de structure : dans l'ordre du discours, ce qui est noté est, par définition, notable : quand bien même un détail paraîtrait irréductiblement insignifiant, rebelle à toute fonction, il n'en aurait pas moins pour finir le sens même de l'absurde ou de l'inutile : tout a un sens ou rien n'en a. (Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » 17)

L'attrait de Buddy pour le détail (« my ever-increasing professional passion for detail » [130]) et le fragment (« There are one or two more fragmentary physical-type remarks I'd like to make » [212]) au détriment d'une vision unifiée de son sujet rappelle l'opposition conceptualisée par François Laplantine entre ce qu'il nomme le « petit » et le « grand » au cours de sa réflexion sur la notion de performance :

Le petit me semble lié au fragmentaire, au fugitif, au précaire et au provisoire. Quant au grand, il n'est pas tant le pouvoir que l'abus de pouvoir dans l'intimidation notamment des discours de prétention à la vérité, à l'unité et à la totalité.

Il existe plusieurs figures du grand, mais l'une d'elles nous intéresse plus particulièrement dans cette réflexion sur la notion de performance. Il s'agit de celle qui prétend à l'accomplissement d'une œuvre, par exemple d'une œuvre d'art. Ce qui caractérise cette dernière est sa complétude et sa finitude. Elle s'impose en tant que totalité aboutie dans la réalisation de liaisons majeures et indéfectibles. À l'œuvre réalisée et *a fortiori* au « chef-d'œuvre », on ne peut rien ajouter. [...]

Quant au discours du grand, il est celui d'un langage d'énormité, d'outrance, d'exagération, un langage superlatif pouvant se fixer sur pratiquement n'importe quoi : le savoir, l'ethnie, la patrie et bien sûr sur ce que l'on désigne par le mot Dieu. C'est un discours falsificateur et complaisant – la complaisance à soi-même – qui répugne à envisager l'errance, l'erreur, la maladresse ainsi que l'événement d'où va surgir quelque chose d'imprévu. (Laplantine, *Son, images et langage* 57-58)

Le droit à l'errance (« (please don't shut me up) » [97] ; « Worst of all, I think, [a happy prose

241 On y reviendra au Chapitre 6, A/.

writer is] no longer in a position to look after the reader's most immediate want; namely, to see the author get the hell on with his story. » [99]), à la maladresse (« *His hair jumping in the barbershop. Jesus God, is that my opening line?* » [162]), et au surgissement de l'imprévu (« One remark in this last paragraph stops me cold. » [166] ; « That thought in itself – I hadn't expected it – is a staggering depressant. » [181]) font assurément partie des revendications de Buddy qui, bien qu'il utilise il est vrai un « langage superlatif », privilégie systématiquement le « petit » et se refuse à livrer de son frère une vision définitive<sup>242</sup>. L'approche fragmentaire du narrateur de Salinger s'inscrit en réalité dans toute une tradition américaine, ainsi que l'explique Deleuze en prenant pour exemple Walt Whitman et son *Leaves of Grass*, ce recueil de poèmes retraçant l'épopée américaine, et qui se prolongea et se démultiplia entre 1855 et 1891, à la manière d'un rhizome, au fil des éditions successives :

Avec beaucoup d'assurance et de tranquillité, Whitman dit que l'écriture est fragmentaire, et que l'écrivain *américain* se doit d'écrire en fragments. C'est justement ce qui nous trouble, cette assignation de l'Amérique, comme si l'Europe ne s'était pas avancée dans cette voie. [...] Les Américains, au contraire : ils ont un sens naturel du fragment, et ce qu'ils doivent conquérir, c'est le sentiment de la totalité, de la belle composition. [...] Ce qui propre [sic] à l'Amérique, ce n'est donc pas le fragmentaire, mais la spontanéité du fragmentaire : « spontané et fragmentaire », dit Whitman. (Deleuze, *Critique et clinique* 75)

Le philosophe explique cette prédisposition américaine par la construction du pays, fait d'États fédérés et d'immigrés venus du monde entier. L'approche adoptée par Buddy amène tout naturellement à s'interroger sur la dialectique du fragment et de l'ensemble qui est aussi celle du morcelé et de l'unifié, de la partie et du tout. Deleuze et Guattari jugent chimérique l'idée selon laquelle l'unité pourrait naître précisément de la fragmentation : « Étrange mystification, celle du livre d'autant plus total que fragmenté. » (Deleuze et Guattari 13) En tout état de cause, le fragment doit être abordé dans sa dualité, ainsi que le souligne Randa Sabry à propos de la digression : « [...] deux aspects nous semblent d'égale importance : (1) la question, en gros, de l'intégration du fragment digressif dans l'œuvre et (2) celle de son autonomie et de sa cohérence propre. » (191) Pierre Tibi aborde également la question dans le cadre de ses travaux sur la nouvelle :

Dans la mesure où la partie vient s'encaster dans un tout énoncé ou suggéré, le fragment se place sous le régime de *l'intégration*. [...]

Mais le fragment est en soi une notion ambivalente. Si la nouvelle en fait souvent le médiateur de l'ensemble, il arrive aussi qu'elle s'intéresse à la partie jusqu'à en oublier le tout. Elle vient alors

242 Ce point sera développé au Chapitre 6, B/1.

s'installer sous le régime de la *séparation*. La dimension synecdochique ou métonymique est mise en veilleuse, l'univers articulé se crispe sur ses propres limites. [...] Le gros plan se détache avec force détails, mais aux dépens du fond, qui reste pâle et flou. (53-54)

Cette remarque nous semble tout à fait correspondre à ce que le lecteur peut percevoir du portrait de Seymour, qu'il soit abordé de manière transtextuelle tel qu'on l'a fait précédemment, ou à l'échelle de la *novella* examinée ici. Que cela soit dû justement à la multiplication des textes et des approches, ou à un simple manque de cohérence entre fragments, le lecteur se révélera certainement plus marqué par certains détails bien précis – comme souvent chez Salinger – que par la vision d'ensemble du personnage qui n'atteint en effet jamais la netteté que l'on serait en droit d'espérer.

Il est toutefois opportun de rappeler que Buddy ne cherche probablement pas à parvenir à une vision unifiée – en d'autres termes définitive et non évolutive – de son frère, d'une part car il pressent que cette tâche serait impossible, et par-dessus tout parce qu'il s'intéresse davantage à la multiplicité de ses facettes qu'à leur éventuelle réconciliation. En cela il embrasse les principes de connexion et d'hétérogénéité du rhizome déjà évoqués plus haut, qui garantissent la possibilité de renouveler indéfiniment les relations entre chaque fragment pour faire du texte (et du sens) des objets engagés en un mouvement perpétuel. À cela s'ajoute le « principe de rupture assignifiante », selon lequel les brisures du texte n'appelleraient pas de considérations sémantiques, et que Deleuze et Guattari explicitent dans les termes suivants : « Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes. » (Deleuze et Guattari 16) Les « ruptures » du texte sont nombreuses dans « Seymour », souvent du fait d'interruptions au cours lesquelles Buddy revient sur son écriture pour la commenter. Ces suspensions répétées de la narration ne paraissent pas embarrasser l'écrivain qui peut alternativement reprendre le récit là où il l'avait laissé, ou profiter de l'occasion pour partir dans une direction entièrement différente. On peut l'observer dans l'extrait suivant :

I might just add, and then drop it quickly, that it can be a deeply disturbing experience to be standing, say, beside one of the potted palms at the Biltmore, at cocktail rush hour, on a summer day, and have your liege lord come bounding up the public stairs obviously pleased as punch to see you but not entirely battened down, fastened.

I'd love to pursue this stairs-bounding business for a minute – that is, pursue it blind, without giving a great damn where it lands me. He bounded up all flights of stairs. He rushed them. I rarely saw him take a flight of stairs any other way. Which delivers me up – pertinently, I'm going to assume – to the subject of vim, vigor, and vitality. (189)

Le portrait de Seymour s'ébauche au fil d'associations d'idées créant sans cesse de nouveaux embranchements, de nouvelles ramifications, sans que Buddy se soucie réellement de la question de la continuité (s'il indique ici le cheminement de sa pensée, il ne prend pas systématiquement la peine de le faire). Les fragments qui composent l'œuvre, si l'on conserve l'image du rhizome, sont ce que Deleuze et Guattari nomment des « plateaux » : « Un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin. Un rhizome est fait de plateaux. » (32) Ils expliquent : « Nous appelons 'plateau' toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome. [...] Chaque plateau peut être lu à n'importe quelle place, et mis en rapport avec n'importe quel autre. » (33) Mais même en recourant à l'approche fragmentaire, l'écrivain exprime à plusieurs reprises son sentiment d'échec. Il relève par exemple l'« effet catalogue » qui semble parfois dominer son texte au détriment d'une démarche davantage structurée, et qui refléterait une réflexion plus poussée : « I'm now about to stop cataloguing » (109). Plus loin, il déplore l'inefficacité de sa méthode et confesse avoir parfois l'impression de passer à côté de son sujet : « For one thing, I see that I've discussed almost every feature of his face and haven't so much as touched on the *life* of it yet. » (181) Un aveu qui témoigne de la difficulté à saisir ce qui est par nature mouvant, à toucher du doigt l'essence d'un être.

La figure du rhizome, à la fois complexe et libératrice, s'impose à la lecture du portrait éclaté que Buddy livre de Seymour. En multipliant les textes, les points de vue et les médiums, l'écrivain espère saisir par ces nombreux détours l'essence de ce personnage d'après lui unique et d'une rare complexité. Peut-être cherche-t-il en outre à se rapprocher autant que faire se peut d'une forme d'exhaustivité qui viendrait contrebalancer la dimension hautement personnelle de sa démarche. La construction de ce rhizome passe sans surprise par l'utilisation de deux stratégies littéraires hostiles aux notions de linéarité et de circonscription : l'approche digressive et l'approche fragmentaire. La première témoigne en effet d'un refus de se soumettre à des normes narratives qui enfermeraient la description dans une immobilité réductrice, ainsi que d'une conviction que l'errance est bénéfique car elle mène souvent à l'essentiel. La seconde, qui permet une démultiplication des points de vue, soulève la question du détail et de la totalité, de l'importance à accorder à la relation entre partie et ensemble. « Seymour », portrait miniature et texte fractal (la *novella* qui peut être considérée comme un fragment de la saga Glass, est composée de fragments de textes décrivant des fragments de Seymour) semble dupliquer le fonctionnement rhizomatique du portrait éclaté sur l'ensemble des œuvres de Buddy. À travers ces textes de natures variées, l'objectif de ce dernier est avant

tout de trouver un sens à la vie et la mort de Seymour, selon une quête de sens qui se double d'une quête littéraire.

## B/ Décentrer le texte

Le portrait de Seymour, qui se dessine par petites touches sur l'ensemble de la saga Glass, apparaît à première vue comme le fil conducteur de l'œuvre d'un Buddy subjugué par le génie de son frère. Cependant, l'éclatement de ce portrait et sa structure rhizomatique, substituant à la traditionnelle linéarité de l'exercice biographique une stratégie du fragment qui repose sur la multiplicité des approches, invitent à aborder le texte en effectuant un pas de côté, une opération de décentrement. Derrière l'obsession de l'écrivain pour la vie de son frère s'esquisse alors en creux un travail d'introspection au cours duquel il s'interroge sur ses rapports avec Seymour, sur l'influence que celui-ci a pu avoir sur son évolution personnelle et professionnelle, mais aussi sur le processus de deuil qu'il n'est toujours pas parvenu à mener à terme. Dans ces conditions l'œuvre de Buddy se lit comme un véritable éloge du décentrement qui concernerait autant l'acte d'écriture que celui de lecture. La remise en question du centre et de la marge, signalée sur le plan narratologique par divers renvois à la périphérie du texte, se manifeste d'abord dans la tendance du narrateur à éclipser celui qu'il présente comme son personnage principal. Dès lors, le lecteur est implicitement incité à dépasser la surface du simple portrait pour en sonder les profondeurs, ou plus exactement à apprendre à lire entre les lignes. Une fois effectuée ce qui ressemblerait peu ou prou à une mise au point photographique permettant de faire ressortir l'arrière-plan avec une plus grande netteté, se forme un portrait de Buddy et de ses quêtes psychanalytique et littéraire. Mais l'invitation au décentrement ne s'arrête pas là, car dans la plupart des œuvres attribuées à Buddy, et à plus forte raison dans « Seymour », une troisième entité s'impose sur le devant de la scène : l'écriture. Si la *novella* consacrée au portrait de Seymour reste une œuvre de fiction, la prépondérance des considérations réflexives et métafictionnelles au détriment de la trame narrative oblige le lecteur à se libérer de son horizon d'attente pour pénétrer le cœur du texte. Parce que « le lecteur a davantage conscience de l'artifice du discours et de l'écriture que de l'intrigue » (Lepaludier, *Métatextualité et métafiction* 34), « Seymour » est essentiellement une œuvre de métafiction où les commentaires du narrateur sur sa propre écriture ouvrent la voie à une dernière lecture possible : celle d'un portrait de l'évolution littéraire de Buddy. En effet, cette *novella* peut être considérée comme l'aboutissement de la saga Glass, qui n'est autre qu'une mise en scène du développement de son auteur supposé en tant qu'écrivain (influencé par les conseils de son aîné). Naturellement, Buddy se présentant comme l'alter-ego de Salinger, c'est la maturation de l'écrivain réel que l'on observe derrière celle du personnage.



# 1. Buddy : An Introduction

## a. Écrire à côté

On a vu au premier chapitre de ce travail de quelle manière Salinger pouvait utiliser ses personnages pour tenter de surmonter ses propres traumatismes et explorer les différentes facettes de son identité<sup>243</sup>. Sans surprise, ce procédé se retrouve chez son alter-ego littéraire qui aime à pratiquer le détour sous toutes ses formes, et notamment en s'essayant à transposer un personnage dans un autre. Ainsi la nouvelle « Teddy », dont Buddy s'attribue la paternité dans « Seymour », est de toute évidence destinée à être lue (entre autres) comme une tentative de réinterprétation du suicide de l'aîné des Glass. Le parallèle entre Seymour et Teddy est signalé ultérieurement par son auteur présumé à travers un simple détail de nature métonymique, lorsqu'il attire l'attention sur la « ressemblance » attestée par plusieurs membres de sa famille entre les yeux des deux prodiges :

A few years ago, I published an *exceptionally* Haunting, Memorable, unpleasantly controversial, and thoroughly unsuccessful short story about a 'gifted' little boy aboard a transatlantic liner, and somewhere in it there was a detailed description of the boy's eyes. [...] I quote: 'His eyes, which were pale brown in color and not at all large, were slightly crossed – the left eye more than the right. They were not crossed enough to be disfiguring, or even to be necessarily noticeable at first glance. They were crossed just enough to be mentioned, and only in context with the fact that one might have thought long and seriously before wishing them straighter, or deeper, or browner, or wider set.' (Perhaps we'd better pause a second to catch our *breath*.) The fact is (truly no Ho Ho intended), those were not Seymour's eyes at all. His eyes were dark, very large, quite adequately spaced, and, if anything, exceedingly uncrossed. Yet at least two members of my family knew and remarked that I was trying to get at his eyes with that description, and even felt that I hadn't brought it off too badly, in a *peculiar* way. (« Seymour » 176-177)

Par cette observation, Buddy ne se contente pas de révéler l'un des enjeux de l'interprétation de « Teddy » ; il livre de surcroît une clef de lecture qui s'applique à l'ensemble de ses œuvres, à savoir que les mots n'ont pas vocation à être pris au pied de la lettre, mais plutôt pour ce qu'ils évoquent indirectement. Le lecteur est ainsi invité à voir au-delà des mots pour mettre au jour ce qui se cache derrière la surface, où le sens se double d'une signification particulière. Au vu du style de Buddy, il y a fort à parier qu'une description précise et fidèle des yeux de Seymour n'aurait pu le satisfaire, car selon sa prédilection pour le détour, à trop coller à son

243 Voir Chapitre 1, A/.

sujet on ne peut acquérir la distance nécessaire pour en saisir l'essence<sup>244</sup>. Le suicide de Seymour est certes abordé de manière frontale dans « Bananafish » mais de nouveau l'auteur supposé, amorçant une réflexion sur le processus de création des personnages, signale une inadéquation entre le protagoniste apparaissant sur le papier et le personnage qu'il est censé représenter :

However, several members of my immediate, if somewhat farflung, family [...] have gently pointed out to me [...] that the young man, the 'Seymour,' who did the walking and talking in that early story, not to mention the shooting, was not Seymour at all but, oddly, someone with a striking resemblance to – alley oop, I'm afraid – myself. Which is true, I think, or true enough to make me feel a craftsman's ping of reproof. (« Seymour » 112-113)

On ne s'étonnera pas de la confusion observée entre Buddy et Seymour<sup>245</sup>. En revanche la démarche de l'écrivain, qui consiste à se mettre dans la peau de son frère, peut vraisemblablement s'expliquer par une forme de culpabilité du survivant (sujet cher à Salinger et qui occupe également une place de choix dans *Catcher*), déjà suggérée dans les mots de Zooey dans la *novella* qui porte son nom : « I wish to God Buddy'd make up his mind. He does everything else Seymour ever did – or tries to. Why the hell doesn't he kill himself and be done with it ? » (« Zooey » 103)<sup>246</sup> On note par ailleurs que très souvent dans « Seymour » le narrateur s'englobe dans le même ensemble que son frère, le pronom « we » resurgissant à intervalles réguliers<sup>247</sup>. On l'observe par exemple dans ce premier commentaire, à propos de leur apparence physique : « Even if I have to hammer at it – and I already have, I'm aware – I must make it plain that we were, if to slightly different degrees, two obtrusively 'homely' children. My God, were we homely. » (179) La citation suivante est encore plus éloquente : « One of my great-grand-fathers (*and Seymour's*), for an admittedly juicy example, was a quite famous Polish-Jewish carnival clown named Zozo, who had a penchant – up to the very end, one necessarily gathers – for diving from immense heights into small containers of water<sup>248</sup>. » (144) Si l'ancêtre est bien celui des deux frères, on note que le nom de Seymour n'apparaît qu'en deuxième position, qui plus est entre parenthèses ; les italiques employées

244 Ainsi qu'on l'a largement souligné, le détour n'est pas seulement l'expression d'une contrainte subie, il est aussi une nécessité.

245 Le sujet a notamment été évoqué au Chapitre 1 B/3.

246 Le lecteur ne peut déterminer ici si Buddy retranscrit des paroles qui lui ont été rapportées ou s'il se les imagine. Impossible, en d'autres termes, de savoir si ces mots reflètent le sentiment de Zooey ou celui de l'auteur-narrateur.

247 Cette propension des deux frères Glass à s'inclure dans un même ensemble indissociable apparaît déjà chez Seymour dans « Hapworth » : « I will write for us both, I believe, as Buddy is engaged elsewhere for an indefinite period of time. [...] As you must know in your hearts and bowels, we miss you all like sheer hell. » (172)

248 On peut se demander incidemment si la nature de ce numéro ne se rapporte pas à celle du projet de Buddy, amené à employer la forme courte pour faire le portrait de celui qu'il percevait comme un géant.

pour la conjonction « and » semblent signaler la volonté de l'écrivain de recentrer son texte, comme s'il cherchait à se reprendre après avoir temporairement délaissé son sujet principal. L'agencement syntaxique souligne la difficulté éprouvée par le lecteur à déterminer l'identité du personnage principal dans plusieurs des textes attribués à Buddy Glass. Dans « Zooey », l'évolution de Franny est plus frappante que celle du personnage éponyme. Alors qu'on pourrait s'attendre à ce que Seymour soit le protagoniste de « Raise High », le marié est certes au centre de toutes les discussions mais n'apparaît jamais de manière directe. De plus, son personnage ne présente pas d'évolution notable, contrairement à Buddy qui progresse dans la compréhension de son frère. Enfin, dans « Seymour », le personnage éponyme est dépossédé de son statut de personnage principal et la marge se substitue au centre lorsque le « je » qui ne devait être que narrateur, le *seer* et *teller* dickinsonien (celui qui voit et qui rend compte) mentionné dans le texte, devient personnage, objet de sa propre écriture. On l'a dit, même lorsque la parole est directement donnée à Seymour, par exemple dans un mémo reproduit verbatim, Buddy ne peut s'empêcher d'intervenir par deux fois. L'écrivain est conscient de son incapacité à rester en retrait : « My central character here, at least in those lucid intervals when I can prevail upon myself to sit down and be reasonably quiet, will be my late, eldest brother, Seymour Glass » (105-106). Il confesse sa crainte d'éclipser son frère dans les pages de son livre : « I find it dreadful – in fact, sinister – even to have to wonder whether I may not occasionally be nosing him out in popularity on the page. You'll pardon me, maybe, for saying so, but not all readers are skilled readers. » (168) On remarque que pour s'affranchir d'une partie de sa responsabilité, Buddy accuse certains lecteurs d'un manque de discernement. Ainsi répète-t-il :

I'll finish this. Not all readers, I repeat, are skilled readers, and I'm told – critics tell us *everything*, and the worst first – that I have many surface charms as a writer. I wholeheartedly fear that there is a type of reader who may find it somewhat winning of me to have lived to be forty; i.e., unlike Another Person on the page, not to have been 'selfish' enough to commit suicide and leave my Whole Loving Family high and dry. (168-169)

Pourtant, comme on l'a remarqué, il n'est pas rare que le narrateur de « Seymour » invite le lecteur à faire un pas de côté, à lire entre les lignes du portrait. Il prévient ainsi : « Besides, a confessional passage has probably never been written that didn't stink a little bit of the writer's pride in having given up his pride. The thing to listen for, every time, with a public confessor, is what he's *not* confessing to. » (167) Cette exhortation à chercher ce qui se cache derrière les mots est une invitation à se départir de la notion de centre, ou tout au moins à l'interroger : dans le travail de Buddy le centre est souvent ailleurs, pas nécessairement là où on l'attend.

L'objet central de la narration est éclipsé au profit du narrateur, et l'écriture elle-même porte les traces des répercussions de cette démarche.

La stratégie de décentrement à l'œuvre chez l'alter-ego de Salinger se signale ostensiblement dans « Seymour » au niveau narratologique par de fréquents renvois aux marges du texte, à commencer par le « paratexte auctorial » (P. Lane 9), ou « péri-texte » (Genette, *Seuils* 11). Ce paratexte, auquel on rattachera l'épigraphe et les notes de bas de page, possède un statut particulier, que Sabry désigne en ces termes lorsqu'elle le compare à la digression : « ni-tout-à-fait-dedans, ni-tout-à-fait-dehors » (207). Ainsi définit-elle le paratexte comme un « [e]space insituable par rapport à un centre et indéfinissable sinon comme n'étant pas ce centre. Un centre dont cet espace est à la fois le prolongement, l'à-côté, l'accessoire, l'accès, le faire-valoir, le pourtour poreux, l'adjuvant, voire le concurrent et l'opposant. » (207) Pour insister sur l'ambiguïté de cet espace textuel, on complétera cette définition par celle donnée par Joseph Hillis-Miller du préfixe *para* et citée par Genette (*Seuils* 7) :

*Para* est un préfixe antithétique qui désigne à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'intériorité et l'extériorité [...], une chose qui se situe à la fois en deçà et au-delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et pourtant secondaire, subsidiaire, subordonné, comme un invité à son hôte, un esclave à son maître. Une chose en *para* n'est pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur : elle est aussi la frontière elle-même, l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère leur confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur, elle les divise et les unit. (Hillis-Miller 219)

Cette explication souligne la nature périphérique des éléments paratextuels tout en les rattachant à ce texte central dont ils dépendent et qu'ils alimentent. En attirant l'attention sur ces espaces situés visuellement en marge du texte (et pourtant bel et bien *dans* le texte), le narrateur de « Seymour » insinue qu'ils sont aussi dignes de considération que le récit principal. On notera dans un premier temps la présence de notes de bas de page, habituellement absentes des textes de fiction, qui brisent physiquement la linéarité de la lecture, le lecteur se voyant obligé de reporter son regard sur un autre espace de la page avant de reprendre le fil du récit. Déjà dans « Zooey » le narrateur utilise cet élément de paratexte pour présenter les différents membres de la famille Glass (52-53), s'excusant à demi-mots de la méthode employée (« The aesthetic evil of a footnote seems in order just here, I'm afraid. » [52]). Le procédé amène à s'interroger sur la distinction entre l'essentiel et l'accessoire, ce qui mérite une place au sein du récit central et ce qui peut être relégué dans ses marges. La réponse ne va pas de soi, en particulier dans une œuvre comme « Seymour » où le recours au

fragment et à l'anecdotique défie de prime abord toutes notions de centre ou de hiérarchie<sup>249</sup>. On relèvera quatre notes de bas de page dans la *novella* – qui contribuent à l'émergence d'interrogations quant à la nature d'un texte qui se situe entre la fiction, la biographie et l'essai. La première (100) concerne Kierkegaard et les existentialistes ; la seconde (117-118) prodigue des conseils en matière de poésie orientale ; la troisième (126) explique l'impossibilité de publier les poèmes de Seymour ; la dernière (139-140) concerne la poésie et la lecture qu'en font les étudiants de Buddy. On admettra qu'il ne s'agit pas là d'observations concernant directement le personnage principal, mais la philosophie et la poésie (notamment chinoise et japonaise) sont malgré tout étroitement liées à sa personnalité. Le thème de la poésie est d'ailleurs abordé à plusieurs reprises au cœur du texte de la *novella*. Il semble donc approprié de voir dans la note de bas de page un équivalent de la digression, dont elle se différencie presque exclusivement par la manifestation visuelle de son statut :

De tous les éléments paratextuels, celui qui a le plus d'affinités avec la digression est dans [sic] doute la *note*. Mais alors que pour celle-ci, la rupture est visible, l'espace auquel elle appartient étant coupé du texte, marginalisé, la digression est un segment dont l'écart par rapport au cours du texte est *énoncé*, sans entrer dans les faits. [...]

Mise à l'écart en même temps que maintenue en regard du texte, débord réduit à l'état de bord, la note est la manifestation, sur le plan visuel, de ce qui, dans la digression, se dit par le biais d'un abondant métadiscours : à savoir l'impossibilité, pour l'écriture comme pour la parole, du « rien de trop ». (Sabry 210)

La note matérialise ainsi sur la page l'impossibilité pour le narrateur de circonscrire son propos, de se cantonner à un texte borné, ou la nécessité pour lui de déborder du cadre comme pour s'octroyer la même forme de liberté féconde que celle expérimentée avec la digression<sup>250</sup>. Il en va différemment avec un autre élément du paratexte : l'épigraphe. « Seymour » s'ouvre en effet sur deux citations attribuées respectivement à Kafka et Kierkegaard, renvoyant chacune comme on le verra plus bas à l'impossible maîtrise de l'écriture. L'épigraphe, « un cri, un premier mot, un raclement de gorge avant de commencer vraiment, un prélude ou une profession de foi » (Compagnon 337), se présente comme une proposition, souvent encore obscure pour le lecteur, d'interprétation du texte à venir :

La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un

249 Dans un article sur le roman de Nicholson Baker *The Mezzanine*, Antoine Cazé parle d'« une fiction doublement double puisque, à mesure que s'accumulent les notes infrapaginales, la distinction entre celles-ci et le corps de la page est sérieusement menacée » (81).

250 Cazé souligne cette dualité entre nécessité de dire et liberté de digresser qui caractérise la note de bas de page : « Celle-ci, en l'occurrence la note, est à la fois superflue et essentielle, tout autant plaisir pur de la digression que nécessité du commentaire. Son mode est celui du détour dont l'inutilité est absolument indispensable, car sa futilité n'est qu'apparente [...]. » (88)

commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification. Ce commentaire peut être fort clair [...]. Il est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte [...]. (Genette, *Seuils* 160)

Puisque la signification de l'épigraphe n'émerge généralement qu'en cours de lecture, il n'est pas incohérent de la part de Buddy d'inviter le lecteur à s'y reporter au moment qui lui semble opportun : « Please, dear general reader, as a last indulgence (if you're still here), reread those two short passages from Kafka and Kierkegaard I started out with. Isn't it *clear*? » (« Seymour » 105). Pourtant, le procédé est inhabituel et a pour effet de briser de nouveau la continuité du texte en renvoyant au paratexte<sup>251</sup>. De même, les nombreux tirets doubles et parenthèses, s'ils n'appartiennent pas à ce paratexte, malmènent la continuité syntaxique et donnent l'image d'une écriture morcelée, qui hésite, trébuche, et fait parfois achopper le lecteur. Alors que dans la *novella* les digressions sont majoritairement de nature descriptive, ces écarts, davantage délimités, sont généralement le premier lieu d'un métadiscours dont l'importance dépasse progressivement celle du portrait en lui-même. Ainsi, « [s]'esquisse ou s'essaye discrètement à la périphérie ce qui s'étalera ensuite au centre » (Jullien, *Le détour et l'accès* 29). Conscient de ses digressions (« (please don't shut me up) » [97]), Buddy ne se laisse pas seulement emporter par sa prose, il revendique ouvertement le droit de défier la composition traditionnelle pour substituer la périphérie du récit à son centre :

I'm here to advise that not only will my asides run rampant from this point on (I'm not sure, in fact, that there won't be a footnote or two) but I fully intend, from time to time, to jump up personally on the reader's back when I see something off the beaten plot line that looks exciting or interesting and worth steering toward. (99)

Le fait de décentrer le récit à l'aide d'innombrables digressions et écarts a de toute évidence un impact sur la manière dont le lecteur aborde l'œuvre. La perturbation de la hiérarchie ordinairement établie entre le récit central et ses marges peut être perçue comme bénéfique. Pour Steven Belletto, une telle situation renforce le pouvoir des lecteurs, puisque ceux-ci se voient conférer davantage de liberté dans l'interprétation du texte : « readers are left to establish a hierarchy of significance for themselves » (9). L'écart ménagé entre le texte et son sujet est érigé par Jullien en véritable règle de l'art d'écrire :

La première règle de l'art d'écrire serait celle d'un écart concerté entre la visée du texte et ce dont il traite nommément (non pas donc d'un écart par rapport à la langue, comme on l'a souvent dit du discours poétique en Europe, mais d'un écart par rapport au sujet). L'auteur, en somme, ne doit pas « écrire »

251 Une fois de plus, on pense à Sterne qui bouscule encore davantage l'organisation du texte dans *Tristram Shandy* en incluant sa préface au milieu du récit, lorsque le narrateur trouve enfin un moment pour l'écrire : « All my heroes are off my hands; 'tis the first time I have had a moment to spare – and I'll make use of it, and write my preface. » (130)

directement (*cf.* la « main ») ce que, au départ, il a en vue (*cf.* l'« œil ») : il doit écrire *à côté*. De ce décalage, qui est aménagé intentionnellement, naît l'effet de profondeur du développement littéraire. Car si, à l'inverse, le texte colle à ce qu'il veut dire, son lecteur n'a plus rien à chercher et l'intérêt est supprimé. (Jullien, *Le détour et l'accès* 426-427)

Dans « Seymour », le lecteur est donc amené à prendre conscience que le portrait du personnage éponyme ne constitue pas le « centre » de l'œuvre, qu'il n'est en réalité que prétexte à une autre démarche bien plus introspective de la part du narrateur, qui à travers l'évocation de son frère sonde les méandres de son propre inconscient et réfléchit à sa pratique littéraire. Conséquemment on conclura avec Happe qu'« [i]l ne s'agit donc plus d'écrire pour décrire (et montrer), mais d'écrire pour *dire* les enjeux de la description et du récit. » (Happe, « De 'The Young Folks' à 'Hapworth16, 1924' » 34)

### **b. « Think carefully, now, writer. » (« Seymour » 180)**

« [...] [Q]uand je dis l'un, l'autre se trouve impliqué, en disant l'autre, c'est à l'un que je fais plus profondément songer. Et c'est pourquoi le détour donne *en lui-même* accès. » (Jullien, *Le détour et l'accès* 474) Cette affirmation, initialement relative au détour précédant souvent l'irruption du sens en Chine, résume parfaitement le fonctionnement de l'entreprise d'écriture de Buddy Glass, en particulier dans la *novella* « Seymour ». Au détour du portrait de son frère, l'écrivain se perd et se révèle tout à la fois dans un travail introspectif qui rappelle la démarche psychanalytique, l'évocation de ses différents souvenirs faisant office d'anamnèse, cette « partie de la cure constituée par une suite de récits oraux du patient qui permettent au psychanalyste de reconstituer le passé de l'analysant pour en identifier les points nodaux. » (Badonnel, Maisonnat 63) Buddy se force à faire face à des questionnements jusque-là demeurés enfouis (« Did this bother us? Did it cause pain? *Think carefully, now, writer.* My very slow, very considered answer: Almost never. » [« Seymour » 180]), souvent au risque de perdre l'intérêt du lecteur, susceptible de se sentir floué par la tournure que prend le récit :

Shrill, unpleasant voice (not of any of *my* readers): You said you were going to tell us what your brother Looked Like. We don't want all this goddam analysis and gluey stuff. But I do. I want every bit of this gluey stuff. I could use a little less *analysis*, no doubt, but I want every bit of the gluey stuff. (170)

De digression en digression, le narrateur de « Seymour » se laisse guider par son écriture<sup>252</sup>

252 Une fois encore, *Tristram Shandy* nous vient à l'esprit : « But this is neither here nor there – why do I mention it? – Ask my pen, – it governs me, – I govern not it. » (288)

pour interroger ses relations avec son frère, avant et après sa mort. Dans tous les textes du corpus, on constate l'emprise exercée par l'aîné de la famille sur chacun d'entre eux, de son vivant comme une fois disparu (« I don't mind so much being haunted by a dead ghost » [« Zooey » 103]). Cependant c'est certainement « Hapworth », seule *novella* dans laquelle Buddy se contente de retranscrire une lettre de Seymour, qui éclaire le mieux le comportement du jeune prodige avec sa famille. Il y apparaît comme un véritable tyran, dictant leur conduite à ses parents, ses frères et sa sœur Boo Boo, et ce sans jamais faire preuve de mansuétude. Après avoir donné des conseils professionnels à sa mère (« I practically beg you on bended knee, Bessie, to sing in your own abandoned voice when making *Bambalina* with Les! » [192]) et à son père (« If you can possibly do it without unhappiness, excessive strain, or the feeling that you are slighting or offending the decent, charming Australian people of your childhood, please keep your accent off the record, even though we, your relatives, enjoy it to the very hilt! » [193]), Seymour entreprend de poursuivre à distance l'éducation de ses frères et sœurs. De Boo Boo, âgée de quatre ans, il attend qu'elle s'entraîne à écrire des mots complets (« Boo Boo, practice your writing of complete words! I am not interested in the alphabet in itself! Do not fall back on conventional excuses! Do not take any more crafty refuge in your tender age, I beg you! » [193]). De Walt, trois ans, il exige qu'il porte ses chaussures de claquettes au moins deux heures par jour (« If it is too 'damn hot' to practice as reported, then at least wear your tap shoes fairly constantly, [...]; however, keep them on your haunting, magical feet for at least 2 hours per day! » [193-194]). La même directive s'applique à son jumeau, Waker :

Waker, the same request, utterly mean and tyrannical, goes for juggling in this heat! If it is too damn hot for juggling, at least carry some of your favorite juggling objects, those of reasonable size, about with you in your pockets during the stifling day. [...] it is terribly necessary that you do not estrange yourselves utterly from your chosen career for more than 2 or 2 ½ hours in a row! (194)

À la lecture de cette lettre, on comprend l'influence qu'a pu avoir Seymour sur sa famille, ainsi que les reproches qui lui seront adressés plus tard par Zooey. Dans son œuvre, Buddy lui-même est amené à réfléchir à la question, non seulement pour mieux saisir les contours de la personnalité de ce frère plus faillible qu'il ne l'envisageait, mais aussi pour prendre conscience de sa propre attitude vis-à-vis notamment de Franny et Zooey. Ainsi dans la lettre qu'il adresse à son frère dans « Zooey » on observe que l'écrivain a pris du recul sur les enseignements que Seymour et lui-même ont imposés à leurs cadets, et se déclare prêt à en discuter avec l'intéressé :

Along with all this, I suppose I'm trying to say that I know how bitterly you resent the years when S. and



I were regularly conducting home seminars, and the metaphysical sittings in particular. I just hope that one day – preferably when we're both blind and drunk – we can talk about it. (« Zooey » 66)

Si Buddy parvient à se remettre en question, c'est parce qu'il a osé désacraliser la figure de Seymour, et ce manifestement au terme d'un long cheminement. Sa position demeure néanmoins ambiguë, hésitant entre admiration sans limite et nécessité de se rebeller contre un modèle trop écrasant. « Seymour » peut par exemple se lire de deux manières différentes. Certains ont pu y voir un éloge sans faille du grand poète familial :

Seymour is, quite simply, an embodiment of excellence, a great poet, a reincarnated seer, and an infallible judge, jury, executioner in matters moral and aesthetic. He committed suicide, as we have heard before, in 1948. Still in mourning, Buddy Glass wants us to worship Seymour as he does, and this is the avowed purpose of his introduction. (I. Hamilton, *In Search of J. D. Salinger* 161)

D'autres discernent au contraire sous la surface polie du portrait des fissures faisant de Seymour un colosse aux pieds d'argile : « There are hints not only that it was always difficult to live with the near-saintly Seymour, but also that his saintliness as well as his talent may have been exaggerated by his family. Along with genuine love for the dead man there are hints of envy and of terror. » (Grunwald xxiv) On ne peut que souscrire à cette seconde analyse tant le texte de la *novella* est teinté d'ambiguïté quant aux rapports unissant les deux frères. Pour la première fois on comprend à quel point Buddy s'est construit à partir du modèle offert par Seymour. Cela s'illustre par exemple dans la satisfaction qu'il éprouve à lui ressembler physiquement – alors même que la description de son apparence n'est pas particulièrement flatteuse : « with very few deviations, and none whatever within the heart, I was always secretly pleased and proud to bear any physical resemblance to Seymour. » (180) Toutefois, le texte met en avant l'important complexe d'infériorité que l'aîné des Glass a pu susciter chez chacun de ses proches, et la jalousie qui en découle, toujours présente chez Buddy des années après sa disparition lorsqu'il qualifie le portrait réalisé dans « Seymour » de « bad description, [...] one where my ego, my perpetual lust to share top billing with him, is all over the place » (212).

L'obsession de Buddy pour son frère tient certainement à son incapacité à mener à terme son travail de deuil. Le sujet est évoqué explicitement dans les trois textes principaux de la saga Glass. Dans « Zooey », il en est fait mention dans la lettre retranscrite en début de *novella* :

There are times when I think you've forgiven S. more completely than any of us have. Waker once said something very interesting to me on that subject – in fact, I'm merely parroting what he said to me. He said you were the only one who was bitter about S.'s suicide and the only one who really forgave him

for it. The rest of us, he said, were outwardly unbitter and inwardly unforgiving. (68)

Dans « Raise High », Buddy explique son choix d'ouvrir le récit avec l'évocation d'un conte taoïste par le vide ressenti depuis le suicide de Seymour : « Undoubtedly, though, what I'm really getting at is this: Since the bridegroom's permanent retirement from the scene, I haven't been able to think of anybody whom I'd care to send out to look for horses in his stead. » (5) Enfin, « Seymour », l'œuvre la plus représentative de ce processus d'acceptation, fait état des difficultés du narrateur à confronter son suicide :

(I said I'd finish this, but I'm not going to make it after all. Not because I'm not a proper iron man but because to finish it right I'd have to touch on – my God, *touch on* – the details of his suicide, and I don't expect to be ready to do that, at the rate I'm going, for several more years.) (169)

Ce travail de deuil sans fin fait symboliquement écho au processus de création littéraire de Buddy, ainsi que le suggère Sébastien Hubier qui attire l'attention sur le faible contenu narratif des fictions des quêtes de l'écrivain, et la présence quasi-systématique de deux thèmes traditionnels évocateurs du désir d'écrire : l'amour et la mort.

La valeur symbolique, inconsciente, de ces deux thèmes structurants étant étroitement liée au désir d'écrire que manifestent les protagonistes, elle rejoint les notions d'apprentissage et de quête. Comme si le sentiment amoureux désignait métaphoriquement le travail d'écriture et l'impuissance poétique ; comme si la mort rattachait la création à un impossible travail de deuil, à une perte indicible que le personnage rêve pourtant toujours de nommer. (Hubier, *Le roman des quêtes de l'écrivain* 59)

Il n'est pas anodin de constater que le narrateur de « Seymour » a sans doute plus fréquemment recours au présent de l'écriture qu'au passé de la narration, avec des allers-retours constants entre les deux temporalités. Les deux processus d'écriture et de deuil sont inextricablement liés et certains des commentaires de Buddy peuvent être perçus comme concernant l'un et l'autre. Ainsi lorsqu'il écrit « I don't dare look back yet over what I've written so far » (178), l'écrivain fait autant référence à la forme (la qualité de son texte) qu'au fond (une réalité qu'il a des réticences à confronter). De même, il admet parfois laisser de côté des sujets trop « difficiles » : « But I'd prefer to leave this large and difficult subject. His clothes, in short, often wore the whole family to something akin to despair. » (189) La difficulté peut ici être comprise comme une difficulté à décrire, à mettre en mots ses pensées, ou comme un refus d'aborder des questions présentant une trop forte charge émotive. Enfin, une injonction adressée à lui-même telle que « Let's go. » (186) peut également être entendue comme une invitation à reprendre l'écriture autant qu'une incitation à se replonger dans des souvenirs potentiellement douloureux. Il apparaît en tout cas très clairement que Buddy est lucide sur la finalité de sa démarche essentiellement introspective. En sommant le lecteur de

le laisser poursuivre il se montre conscient du potentiel révélateur de ses digressions ; en se faisant violence pour poursuivre sa rédaction (« I feel I should stay up for another hour or so. Turnkey! *See that this man doesn't go to bed.* » [182]) il atteste l'efficacité de sa démarche qui doit être menée à son terme. Au fur et à mesure que le portrait progresse, l'écrivain semble saisi par des moments de révélation plus ou moins significatifs mais de plus en plus fréquents. Ainsi écrit-il : « It's just struck me that I never saw Seymour yawn. » (190) ; ou encore : « I know – my God, I know – why I'm so hesitant to present the Aesthete as Athlete. I haven't thought of this in years and years, but this is the answer: [...]. » (193) Ces prises de conscience surgissent indubitablement de l'écriture, comme en témoignent les citations suivantes : « For the terrible and undiscountable fact has just reached me, between paragraphs, that I *yearn* to talk, to be queried, to be interrogated, about this particular dead man. » (143), ou « One remark in this last paragraph stops me cold. » (166) On voit par ailleurs l'effort que ces révélations requièrent de la part de Buddy, ainsi que l'impact qu'elles ont sur lui. À plusieurs reprises, il confesse le mal qu'il a pu avoir à achever une partie de sa description (« Hurrah. The nose is over. I'm going to bed. » [178]), ou s'étonne des intrusions insoupçonnées que l'écriture met au jour (« Thank God it's over. I can assure you I didn't order it. » [209]). Souvent, les révélations (heureuses ou malheureuses) s'imposent à lui contre sa volonté et l'affectent psychologiquement, voire physiquement dans le cas de l'épiphanie finale :

This last little pentimento, or whatever it is, has started me sweating literally from head to foot. I want a cigarette, but my pack is empty, and I don't feel up to leaving this chair. Oh, God, what a noble profession this is. How well do I know the reader? How much can I tell him without unnecessarily embarrassing either of us? I can tell him this: A place has been prepared for each of us in his own mind. Until a minute ago, I'd seen mine four times during my life This is the fifth time. I'm going to stretch out on the floor for a half hour or so. I beg you to excuse me. (203)

Lorsque Buddy reprend sa plume, trois heures se sont écoulées (« [t]he time is three hours later » [204]) et il explique s'être endormi sur le sol, comme assommé par une prise de conscience fulgurante : « What essentially struck me, incapacitated me, I think, was the sudden realization that Seymour is my Davega bicycle. » (204) Cette révélation finale, qui permet à Buddy (par une obscure comparaison qu'il s'empresse d'explicitier) d'enfin identifier ce que son frère représente pour lui, confirme une dernière fois que le sujet véritable de la *novella* n'est pas celui annoncé dans son titre.

Dans la saga Glass, l'alter-ego de Salinger entretient un jeu avec les limites du texte, en particulier dans « Seymour » où les renvois au hors-texte, la présence abondante de

parenthèses, tirets et autres notes de bas de page sont autant d'illustrations d'une stratégie d'écriture visant à remettre en question la répartition hiérarchique traditionnelle entre marges et centre et faisant de la marge le lieu du sens. Bien entendu, ce qui se joue au niveau narratologique se veut l'écho de la démarche d'écriture de Buddy, qui invite le lecteur à faire un pas de côté pour saisir les enjeux réels de ce portrait morcelé qu'il complète et contraste au fil des œuvres de la saga Glass. Si bien que, dans « Seymour », ce n'est finalement pas tant un portrait du personnage éponyme que le lecteur découvre qu'une réflexion d'un écrivain sur lui-même et sur son écriture.

## 2. L'écriture, miroir de l'écrivain en devenir

Les œuvres attribuées à Buddy Glass ont bien souvent une dimension métatextuelle importante, jusqu'à la *novella* « Seymour » qui se présente comme un véritable travail de métafiction. Ce personnage d'écrivain offre à Salinger l'opportunité formidable de mettre en scène son art en une démarche aussi ludique que réflexive. Aux portraits de Seymour et de Buddy vient donc s'ajouter une peinture de l'écriture mettant en lumière ses ressorts, ses implications et les obstacles qui se dressent sur sa route. Par ailleurs, comme souvent en littérature, la forme se veut un reflet du fond, et l'abondance de commentaires métadiscursifs annonce le thème en apparence sous-jacent mais pourtant central de l'ensemble des nouvelles de la saga Glass, à savoir le portrait du développement de Buddy en tant qu'écrivain, influencé par les conseils et théories de Seymour – qu'ils soient littéraires ou spirituels. Cette maturation, à laquelle on assiste graduellement de « Bananafish » à « Seymour », reflète le chemin emprunté par Salinger lui-même, dont la prose se transforme considérablement entre « The Young Folks » et « Hapworth ».

### a. L'écriture mise en scène

Le terme de métatextualité<sup>253</sup> qui, schématiquement, « traduit le renvoi d'un texte à son artifice littéraire » (Lepaludier, *Métatextualité et métafiction* 9), désigne un concept cher à Salinger chez qui on en distingue les premières traces dès 1941<sup>254</sup>. C'est cependant avec les œuvres de Buddy Glass que l'auteur développe sa pratique du genre métatextuel, principalement dans « Raise High » et « Seymour », où celle-ci est favorisée par une narration à la première personne<sup>255</sup>. On se concentrera principalement sur la seconde de ces *novellas*,

253 Tout en admettant que les deux termes sont généralement interchangeables dans le langage courant, Laurent Lepaludier s'applique à clarifier la distinction entre « métatextualité » et « métafiction » : « Sans le limiter à la fiction post-moderne, on conviendra d'appeler « métafiction » tout texte de fiction comportant une dimension métatextuelle importante. On le voit, le concept de métatextualité sera utilisé comme caractérisant le phénomène élémentaire déclencheur de prise de conscience critique du texte, il s'agit donc d'un principe fondamental, alors que celui de métafiction se rapportera à une caractéristique d'un texte littéraire dans son ensemble. » (Lepaludier, *Métatextualité et métafiction* 10-11)

254 Dans « The Heart of a Broken Story », le narrateur s'interrompt après trois paragraphes pour expliquer pourquoi il n'a pu écrire l'histoire qu'il avait en tête et donner un tout nouveau tournant à sa nouvelle : « That was the beginning of the story I started to write for *Collier's*. I was going to write a lovely tender boy-meets-girl story. What could be finer, I thought. The world needs boy-meets-girl stories. But to write one, unfortunately, the writer must go about the business of having the boy meet the girl. I couldn't do it with this one. Not and have it make sense. I couldn't get Horgenschlag and Shirley together properly. And here are the reasons: [...] » (14)

255 On en trouve malgré tout quelques exemples dans « Zooney », où Buddy fait pourtant le choix de se retrancher derrière une narration à la troisième personne (en une annonce qui constitue de fait un premier

œuvre métafictionnelle par excellence en ce qu'elle s'attache constamment à rendre visible son processus d'écriture<sup>256</sup>. Sans doute le premier moyen par lequel le narrateur attire l'attention sur le texte en lui-même est-il l'instauration un jeu avec la typographie, visuellement repérable d'un simple coup d'œil. L'abondance de parenthèses et de tirets doubles, que l'on a déjà commentée dans la réflexion sur le statut accessoire des segments dits « décrochés » qu'ils encadrent, est ainsi annoncée avec humour dès le début du texte :

In this *entre-nous* spirit, then, old confidant, before we join the others, the grounded everywhere [...] I privately say to you, old friend (unto you, really, I'm afraid), please accept from me this unpretentious bouquet of very early-blooming parentheses: ((( ))) . I suppose, most unflorally, I truly mean them to be taken, first off, as bowlegged – buckle-legged – omens of my state of mind and body at this writing. (97-98)

Le signe typographique est érigé au statut d'image, faisant d'un simple signifiant (la parenthèse annonçant l'écart) un véritable signifié (l'état d'esprit du narrateur). Le lecteur est en outre invité quelques lignes plus loin à utiliser les parenthèses à sa guise pour les placer où bon lui semble :

Worst of all, I think, he's no longer in a position to look after the reader's most immediate want; namely, to see the author get the hell on with his story. Hence, in part, that ominous offering of parentheses a few sentences back. I'm aware that a good many perfectly intelligent people can't stand parenthetical comments while a story's purportedly being told. (99)

L'utilisation presque excessive des parenthèses et tirets doubles à la place de la virgule, signe moins fort mais également à même d'annoncer l'écart ou l'ajout, est symptomatique d'un désir de mettre en valeur le texte pour ce qu'il est, d'enclencher un processus de réflexion sur son fonctionnement, ici en faisant ressortir visuellement l'opération énonciative d'ajout pour avertir sur son statut d'écart : « [b]ref, l'écart – *le petit détour* – que constitue l'ouverture d'une parenthèse ou d'un tiret matérialise une facette particulière de la figure de l'ajout : il s'agit d'un *ajout montré*, signalé comme tel et graphiquement matérialisé. » (Boucheron, « Fuir la trop linéaire continuité » 191-192) Enfin, un dernier signe typographique mérite d'être mentionné pour l'utilisation surprenante qu'en fait Buddy dans « Seymour » : un point noir imprimé au centre d'une ligne blanche entre deux paragraphes. Ce point signale en fait les pauses effectuées par le narrateur dans son écriture, représentant généralement le passage d'un jour à l'autre. Cependant, son emploi est rendu incongru par le fait qu'il n'apparaît pas avant la page 164 (puis aux pages 171, 175, 178, 185 et 203), alors que Buddy marque d'autres pauses au

exemple de métatexte). On relèvera par exemple : « In Zooey, be assured early, we are dealing with the complex, the overlapping, the cloven, and at least two dossier-like paragraphs ought to be got right in here. » (51), ou « (All this data, I think, is to some degree relevant.) » (53)

256 On reprend ici la formule de Linda Hutcheon : « Narcissistic narrative, then, is process made visible. » (6)

cours des soixante-dix pages précédentes (on peut par exemple lire : « Between the last paragraph and this, just over two and a half months have gone by. Elapsed. » [149]) Si l'apposition de ce marqueur de séparation n'est pas en elle-même une opération de nature métatextuelle, la difficulté à saisir la cohérence de son utilisation et celle des changements de paragraphe en général conduit à s'interroger sur le fonctionnement du texte.

Naturellement, la métatextualité de « Seymour » tient également et essentiellement à l'effet de mise en abyme qui régit la structure de la *novella*. Lucien Dällenbach, qui a théorisé ce procédé de manière très complète dans son ouvrage *Le récit spéculaire*, en propose la définition suivante :

En conséquence, l'on entendra par *mise en abyme de l'énonciation* 1) la « présentification » diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception.

Le trait commun de ces diverses mises en spectacle est qu'elles visent toutes, par artifice, à rendre l'invisible visible. (100)

On constate que « Seymour » contient des manifestations de chacune de ces trois « mises en spectacle » qui donnent lieu à la coexistence de plusieurs niveaux narratifs. Le portrait de Seymour est ainsi constamment entrecoupé de références au temps présent de l'écriture, renseignant le lecteur sur les sentiments et l'état d'esprit de son auteur présumé (« I'm suddenly time-conscious. It's not yet midnight, and I'm playing with the idea of sliding to the floor and writing this from a supine position. » [190]). Ces écarts digressifs, qui d'après Sabry instaurent un « rapport de substitution, dont la formule se résumerait en : parler de *a* au lieu de parler de *x*, annoncer un sujet et en traiter un autre [...] » (124), se retrouvent très largement dans « Hapworth ». La nature épistolaire de ce dernier texte est cependant plus en mesure de justifier ce type de détours : le jeune Seymour s'emploie à documenter ses impressions (« Oh my God, I am relishing this leisurely communication! » [174]) ou justifie par ailleurs certains défauts de sa lettre par de mauvaises conditions de production (« If the above paragraph is too illegible and irksome, try to recall that I am writing at a swift, terrible rate of speed, with admirable penmanship quite out of the question. In another handful of minutes or quarter hours, it will be time for supper; I am writing against time. » [182]). Dans « Seymour », l'alter ego de Salinger met en scène dans ces excursus métadiscursifs un dialogue avec lui-même, ainsi qu'en témoigne la présence de nombreuses phrases interrogatives (« (How can I record what I've just recorded and still be happy? But I am. Unjolly, unmerry, to the marrow, but my afflatus seems to be punctureproof. Recollective of

only one other person I've known in my life.) » [142]). Souvent, ces écarts métatextuels ont pour fonction de l'aider à se reprendre, à se recentrer lorsqu'il se perd dans des digressions de nature descriptive : « (All right, *cut that out*. Just manage to nip that stuff in the bud, please.) » (163) Parfois, il ne parvient qu'à constater son emballement excessif sans être en capacité de l'enrayer : « I'm going on too long about this, I know, but I really can't stop now. » (198) Dans ces deux derniers cas, on assiste à un procédé typique de la pratique digressive, Buddy faisant usage de digressions pour attirer l'attention sur d'autres digressions. En outre, on peut imaginer que les allusions récurrentes au temps de l'écriture lui servent à ancrer son travail dans une matérialité rassurante, lui permettant de se raccrocher à une réalité concrète lorsqu'il en vient à se perdre dans les méandres de son écriture (« I really must go to bed now. The Dean of Women – a very sweet person – is coming at the crack of dawn to vacuum. » [185]). Bien entendu, les commentaires émis par Buddy sur son propre texte s'adressent aussi par moments au lecteur, régulièrement mis dans la confidence quant aux rouages de l'écriture<sup>257</sup>. Le narrateur use notamment de prétéritives<sup>258</sup>, figure digressive désignant un « rapport de suppléance » qui consiste à « dire l'impossibilité de dire *x* au lieu de *x* [...] » (Sabry 124). Ainsi :

You can't imagine what big, hand-rubbing plans I had for this immediate space. They appear to have been designed, though, to look exquisite on the bottom of my wastebasket. I'd *intended* right here to relieve those last two midnight paragraphs with a couple of sunshiny witticisms, a matched pair of the sort of thigh-slappers that so often, I imagine, turn my fellow-raconteurs green with envy or nausea. (« Seymour » 142)

En d'autres occasions, Buddy se contente de commenter et justifier ses choix narratifs<sup>259</sup>, comme s'il se mettait à l'écart pour regarder son texte s'écrire<sup>260</sup> : « And I'd prefer to pack both reasons into the same paragraph, duffelbag-style, partly because I'd like them to stick close to each other, partly because I have a perhaps impetuous notion that I won't be needing them

257 Linda Hutcheon insiste du reste dans son ouvrage sur le rôle prépondérant du lecteur face à un texte de métafiction : « metafiction has two major focuses: the first is on its linguistic and narrative structures, and the second is on the role of the reader » (6).

258 Buddy montre déjà son goût pour le procédé dans « Raise High » : « I should, no doubt, break in here to describe my general reaction to the main import of what the Matron of Honor was saying. I'd just as soon let it go, though, for the moment, if the reader will bear with me. » (37)

259 La stratégie correspond au troisième type d'écart digressif théorisé par Sabry, qui désigne « un rapport de surcharge ou de supplémentarité » : « dans ce cas, la digression ne vient pas *à la place* d'un segment attendu, qu'elle supprimerait du fait de son apparition dans le texte ; elle se rajoute et coexiste avec lui [...] » (124).

260 Une fois de plus, la démarche employée ici trouve ses prémisses dans « Raise High » (« It seems very disorderly, but I think a paragraph ought to be wedged in right here to answer a couple of stumpers. » [25]) et se retrouvera sous la plume de Seymour dans « Hapworth » (« If the rest of my letter seems a little too brisk and impersonal, please excuse it; I am going to devote the remainder of the letter to economy of words and phraseology, quite my weakest point in written construction. If I sound quite cold and brisk, remember it is for my own practice and that I am not feeling cold and brisk where you, parent and child alike, are concerned; far from it! » [192]).



again on the voyage.» (115) On notera que le caractère imagé et littéraire de ces commentaires permet leur meilleure intégration au récit proprement dit. Malgré tout, Salinger porte la métatextualité à son apogée dans « Seymour » où, « [r]efusant de construire une intrigue, l'écriture, dans une réflexivité de plus en plus évidente, s'attache à commenter l'écriture. » (Happe, « De 'The Young Folks' à 'Hapworth 16, 1924' : l'évolution de Jerome David Salinger » 32)

Très vite, le travail de l'écrivain apparaît comme l'un des thèmes principaux de l'œuvre, au même titre que les portraits de Seymour et Buddy. En réalité, le constat est énoncé dès l'épigraphe, composée de deux citations renvoyant à l'impossible maîtrise de l'écriture. La première est issue d'une lettre de Kafka :

The actors by their presence always convince me, to my horror, that most of what I've written about them until now is false. It is false because I write about them with steadfast love (even now, while I write it down, this, too, becomes false) but varying ability, and this varying ability does not hit off the real actors loudly and correctly but loses itself dully in this love that will never be satisfied with the ability and therefore thinks it is protecting the actors by preventing this ability from exercising itself. (« Seymour » 95)

Avant même de se lancer dans le portrait de son frère, Buddy reconnaît ouvertement l'échec auquel son entreprise est vouée tant il est impossible pour l'écrivain de parvenir à dépeindre fidèlement des « personnages » à qui il porte un trop grand amour<sup>261</sup>. La citation de Kierkegaard qui suit, bien qu'elle confirme l'impuissance de l'artiste à maîtriser totalement son sujet, ouvre de nouvelles perspectives d'approche pour la *novella* à venir :

It is (to describe it figuratively) as if an author were to make a slip of the pen, and as if this clerical error became conscious of being such. Perhaps this was no error but in a far higher sense was an essential part of the whole exposition. It is, then, as if this clerical error were to revolt against the author, out of hatred for him, were to forbid him to correct it, and were to say, "No, I will not be erased, I will stand as a witness against thee, that thou art a very poor writer." (95)

Par le biais de cette épigraphe, l'auteur supposé de « Seymour » confesse que son sujet (son frère aîné) est destiné à lui échapper et que, par une inversion des rapports, celui-ci exerce sur lui un contrôle inattendu – un aveu peu surprenant pour le lecteur ayant connaissance des *novellas* précédentes. Toutefois, le propos ne s'arrête pas là : par cette citation, Buddy affirme que les errances d'un auteur peuvent parfois devenir le cœur de son œuvre, comme si son incapacité à traiter de son sujet correctement constituait en fait le thème fondamental du texte, remettant une fois de plus au centre les marges destinées à demeurer cachées. Cette idée est évidemment corroborée au sein de « Seymour » par l'abondance des commentaires

261 Cette observation vaut évidemment pour Salinger lui-même, ainsi qu'on a pu le voir au Chapitre 1, B/3.

métadiscursifs que l'on a pu citer jusqu'ici, qui contribuent à tracer le portrait d'une écriture s'écrivant, qui admet dans un même souffle ses erreurs et son incapacité à les corriger. Loin d'être un simple aveu de faiblesse, la stratégie relève de ce que Sabry appelle « le parti pris de l'incorrigible » :

La stratégie digressive participe d'un triomphe de l'incorrigibilité. Enfreignant le principe d'économie scripturale, et mimant les conditions de la parole irréversible, incorrigible sinon par ajout, quelque chose s'écrit, puis par une virevolte, une pirouette palinodique et capricieuse, il est déclaré hors de propos, malhabile, voire à supprimer. Et pourtant rien ne change, tout reste en l'état. Comme si l'espace paginal devenait soudain aussi implacable que le temps.

Au lieu, immédiatement, de la bonne version, se déploie un enchaînement contradictoire, une alternance de deux gestes : faute/correction, cette dernière étant à elle seule le moteur de ce boitillement puisqu'elle s'arroge le droit de transformer après coup ce qui précède en faute. Simultanément se donnent en spectacle le désir de rectification et son échec. (266)

Buddy pointe donc du doigt ses errances, ses tâtonnements, ses maladresses et ses erreurs, non pas pour s'adonner à une autocritique, mais de manière à mettre en lumière son propre cheminement, constitué d'hésitations et de détours :

Contrairement à ce que pourrait laisser entendre son nom, la correction n'a pas pour trait essentiel le perfectionnisme ou la rectitude, sauf à dire que sa rectitude est détour : elle exige et exhibe la faute, l'insuffisance, l'inexact, le trop commun, et ne se constitue que de cultiver complaisamment comme une tare ineffaçable et nécessaire son incorrigibilité. (Sabry 267)

Cette démarche participe d'une réflexion plus large sur l'écriture en construction qui se signale par une « hypertrophie du commentaire » (Sabry 9) et qui rapproche davantage « Seymour » du soliloque ou de l'essai. Le lecteur se voit alors obligé de renoncer en partie à son horizon d'attente pour accepter de percevoir l'écriture non plus seulement comme un moyen, mais aussi comme un objet d'étude. Avec cette œuvre atypique, Salinger s'inscrit dans un tournant fondamental dans la littérature qui commence à reléguer sa fonction mimétique au second plan pour se plonger dans la métafiction :

Il ne s'agit plus, pour le texte, de représenter ou d'exprimer quoi que ce soit d'extérieur à lui mais de réfléchir infiniment sa propre intériorité. La seule aventure qui vaille d'être contée se donne comme celle de l'écriture elle-même. La réalité – que le roman passé entendait refléter – disparaît dans le processus de « réflexion » de lui-même qu'accomplit le roman moderne. (Forest 22-23)

On ira plus loin en ajoutant que la nature *réflexive* de « Seymour » se joue à deux niveaux : si l'œuvre réfléchit (*pense*) sur elle-même, on constate par ailleurs que le texte réfléchit (*reflète*) le processus de maturation de Buddy en tant qu'écrivain.

## b. Trajectoires d'écrivains

La série de textes consacrés à la famille Glass se singularisant par une absence de centre manifeste, il n'est pas étonnant que la saga offre le portrait non pas d'un mais de trois artistes en développement. Au fil des différentes nouvelles et *novellas*, le lecteur est témoin des processus de maturation du poète Seymour, de son frère Buddy et, naturellement, de Salinger lui-même. Des trois écrivains, l'aîné des Glass est celui dont l'évolution est la moins détaillée, mais paradoxalement aussi la plus notable. On se souvient que l'un des enjeux de « Hapworth » est l'entraînement du jeune Seymour à l'écriture :

I am also snatching this stunning opportunity to use my new and entirely trivial mastery of written construction and decent sentence formation [...]. Though this is quite a terrible bore for you, dear Bessie and Les, superb or suitable construction of sentences holds some passing, amusing importance for a young fool like myself! (172-173)

Les essais et expérimentations de l'apprenti poète donnent parfois lieu à des résultats pour le moins comiques, trahissant sa maladresse juvénile, par exemple lorsqu'il emploie des mots dont il ne connaît pas le sens exact : « Also, much of my news and general communication promises to be very absorbing, delightful, and emollient. » (181) Les seuls autres contacts directs que le lecteur a avec sa prose dans l'ensemble du corpus se font à travers des supports sans visée artistique, tels que des extraits de son journal (« Raise High ») ou une note adressée à Buddy (« Seymour »), dans laquelle il prodigue à son frère des conseils mais ne cherche pas lui-même à perfectionner son style. On sait cependant que, sur la fin de sa vie, Seymour se tourne vers un genre poétique bien précis, le *haïku*<sup>262</sup> (« he himself wrote – bled – haiku » [« Seymour » 127]). De la logorrhée verbale de « Hapworth » à l'extrême concision de ces poèmes japonais, on est frappé par la métamorphose de son style<sup>263</sup>. Curieusement, l'évolution littéraire de Buddy semble prendre un chemin inverse, alors même que la progression de l'écrivain est guidée par les conseils de son frère.

Le fait que Seymour ait choisi le *haïku* comme moyen d'expression poétique est révélateur du cheminement qu'il a parcouru et de son attachement à la philosophie Zen. En effet, « [l]e *haïku* ne vise pas un effet en particulier. Il naît spontanément lorsque le vide s'est emparé de l'esprit. » (Bashô, Issa et Shiki 155) Ce vide n'est autre que celui prôné par Teddy dans la nouvelle du même nom, lorsque, dans un passage déjà cité, il encourage son

262 On reviendra sur ces courts poèmes aux Chapitres 6, A/2 et 6, B/2.

263 Buddy indique toutefois que selon les périodes son frère pouvait se montrer taciturne ou excessivement bavard : « Vocally, he was either as brief as a gatekeeper at a Trappist monastery – sometimes for days, weeks at a stretch – or he was a non-stop talker. » (« Seymour » 109)

interlocuteur à se débarrasser de toute logique et de toute intellectualisation :

“You know that apple Adam ate in the Garden of Eden, referred to in the Bible?” he asked. “You know what was in that apple? Logic, logic and intellectual stuff. That was all that was in it. So – this is my point – what you have to do is vomit it up if you want to see things as they really are. [...]”  
(« Teddy » 191)

Ainsi, comme l'écrit Happe, « [l]a logique est d'ailleurs considérée comme un handicap [...]. C'est pourquoi les adeptes [du Zen] sont encouragés à abandonner la recherche de la vérité telle qu'elle est conçue traditionnellement en méditant sur un 'koan'. » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 250)<sup>264</sup> La recherche spirituelle d'une ultime vérité trouve son écho en termes littéraires dans la recherche de perfection. Or Seymour s'inquiète de voir Buddy se soucier exagérément de la perfection presque mécanique de ses œuvres, au risque de brider son inspiration ou d'en oublier d'y insuffler une partie de son âme. Dans la note destinée à son cadet, il déplore, à titre d'exemple, le fait que le génie de Flaubert soit davantage visible dans ses lettres que dans ses romans, qu'il lui reproche d'avoir écrits avec sa tête plutôt que son cœur :

*Keep me up till five only because all your stars are out, and for no other reason.* Excuse the underlining, but that's the first thing I've ever said about one of your stories that makes my head go up and down. Please don't let me say anything else. I think tonight that anything you say to a writer after you beg him to let his stars come out is just literary advice. I'm positive tonight that all 'good' literary advice is just Louis Bouilhet and Max Du Camp wishing Madame Bovary on Flaubert. All right, so between the two of them, with their exquisite taste, they got him to write a masterpiece. They killed his chances of ever writing his heart out. He died like a celebrity, which was the one thing he wasn't. His letters are unbearable to read. They're so much better than they should be. They read waste, waste, waste. They break my heart. (« Seymour » 159-160)

La comparaison avec Flaubert n'est pas surprenante, attendu que l'on a déjà souligné l'inclination de Buddy à sans cesse rechercher le *mot juste*<sup>265</sup>. Face cette attitude empreinte de perfectionnisme, Seymour propose un éloge du détachement, invitant son frère à se concentrer sur le processus de son travail sans se soucier du résultat. Ce conseil, dont Buddy ne prend réellement conscience qu'au cours de l'écriture de « Seymour », lui a en fait été prodigué à l'âge de huit ans, lors d'une partie de billes :

“Could you try not aiming so much?” he asked me, still standing there. “If you hit him when you aim, it'll be just luck.” He was speaking, communicating, and yet not breaking the spell. *I* then broke it. Quite deliberately. “How can it be *luck* if I *aim*?” I said back to him, not loud (despite the italics) but with rather more irritation in my voice than I was actually feeling. He didn't say anything for a moment but

264 On reviendra sur le concept du koan au Chapitre 6, B/2.

265 Voir Chapitre 4, A/2.

simply stood balanced on the curb, looking at me, I knew imperfectly, with love. "Because it will be," he said. "You'll be *glad* if you hit his marble – Ira's marble – won't you? Won't you be *glad*? And if you're *glad* when you hit somebody's marble, then you sort of secretly didn't expect too much to do it. So there'd have to be some luck in it, there'd have to be slightly quite a lot of *accident* in it." (202-203)

Sous l'apparence de simples conseils sur la manière de jouer aux billes, Seymour donne en réalité à son frère les clefs de sa conception de l'écriture : tenter d'accéder directement à l'essentiel constituerait une démarche stérile et vouée à l'échec ; le lâcher-prise, bien souvent source de détours, est nécessaire car il laisse la place à l'intuition et au surgissement de moments de sincérité. Comme le souligne Buddy, ces recommandations rappellent celles des archers japonais dans la philosophie Zen :

When he was coaching me, from the curbstone across the street, to quit aiming my marble at Ira Yankauer's – and he was ten, please remember – I believe he was instinctively getting at something very close in spirit to the sort of instructions a master archer in Japan will give when he forbids a willful new student to aim his arrows at the target; that is, when the archery master permits, as it were, Aiming but no aiming. (« Seymour » 207)<sup>266</sup>

Le motif du tir à l'arc se retrouve également dans la Chine ancienne pour représenter l'apprentissage de la sagesse, notamment chez Mencius (380-289 AEC), auteur d'un des classiques du néo-confucianisme, qui rassemble les textes de ses entretiens avec les grands princes de son époque. François Jullien résume ainsi la philosophie inspirée de cette image :

De là découle la double recommandation sur laquelle insiste le *Mencius*, et dont la formulation rigoureuse est à lire de près : à propos de tout ce qu'on veut apprendre, il convient certes de « s'en occuper » mais sans prétendre, pour autant, arriver « directement » au but (sens de *zheng*). Ou encore, nous dit Mencius, il ne faut ni le « délaisser » (en en demeurant insouciant) ni non plus « l'aider » à croître (en en forçant le développement). (*Le détour et l'accès* 320-321)

La composition de haïkus a également été comparée au tir à l'arc, car dans cette activité « [l]e poète doit s'absenter à lui-même pour que la poésie atteigne sa cible. » (Bashô, Issa et Shiki 155) À en croire Buddy, Seymour est parvenu à un tel niveau de détachement dans sa pratique du jeu de billes que, même une fois atteint, le résultat ne l'intéresse guère : « [...] after Seymour himself shot a marble, he would be all smiles when he heard a responsive click of glass striking glass, but it never appeared to be clear to him *whose* winning click it was. » (« Seymour » 209) Lorsque l'on considère l'ensemble de la saga Glass, on s'aperçoit que les conseils dispensés par Seymour à Buddy quant à sa pratique littéraire (« *Were most of your*

266 Se défendant d'appartenir à l'école de pensée Zen, Buddy s'empresse de proposer une image plus accessible pour son lecteur occidental : « Happily for me, and probably for everybody, I don't believe it's really necessary to bring Zen into this. The method of marble-shooting that Seymour, by sheer intuition, was recommending to me can be related, I'd say, legitimately and un-Easternly, to the fine art of snapping a cigarette end into a small wastebasket from across a room. » (« Seymour » 208-209)

*stars out? Were you busy writing your heart out?* » [« Seymour » 160]) s'appliquent *in fine* à tous les artistes de la famille. L'écrivain transmet en effet l'injonction de s'investir pleinement dans son travail sans se soucier de ses fruits (inspirée comme on l'a vu du Bhagavad Gita<sup>267</sup>) à Zooey dans la lettre présentée au début de la *novella* qui porte son nom : « Enough. Act, Zachary Martin Glass, when and where you want to, since you feel you must, but do it *with all your might*. » (« Zooey » 68) À son tour, Zooey transmet les conseils reçus de son aîné à sa petite sœur Franny : « You can say the Jesus Prayer from now till doomsday, but if you don't realize that the only thing that counts in the religious life is *detachment*, I don't see how you'll ever even move an *inch*. Detachment, buddy, and only detachment. Desirelessness. » (« Zooey » 198)

Si les principes de la philosophie de Seymour sont répétés à loisir dans la saga Glass, les textes du corpus mettent aussi en lumière les difficultés rencontrées par les personnages à se les approprier pour les réinjecter dans leur propre vie et dans leur pratique artistique. Ainsi, l'épiphanie de Zooey semble se produire non pas à la lecture de la lettre (la manière dont il en réorganise les pages avant de la remettre dans son enveloppe ne laisse entrevoir aucun signe d'agitation ou de révélation [69-70]), mais lorsqu'il en reformule les enseignements à l'attention de sa sœur (l'excitation du jeune homme transparait alors très nettement dans ses mots [197-202]). Seymour lui-même, on l'a dit, ne parvient pas si facilement à appliquer les principes qu'il sait pourtant bénéfiques (« [My analyst] seemed to feel that I have a perfection complex of some kind. [...] I'll champion indiscrimination till doomsday [...] » [« Raise High » 74]). Mais l'acceptation progressive des enseignements de Seymour est évidemment plus manifeste encore chez Buddy, et se traduit tant par le fond que par la forme de ses propos. Alsen suggère ainsi qu'entre « Bananafish » et « Franny » l'écrivain a peu progressé dans la compréhension de son frère :

After all, he develops Lane Coutell as an utterly repulsive, male version of Muriel and Franny as a very attractive, female version of Seymour. Because he makes us sympathize with Franny's attempt to withdraw from the world of the Lane Coutells, it seems that Buddy still believes that a person who wants to live a spiritual life in America is bound to find himself so hopelessly estranged from other people that he will be forced either into suicide or into some other form of escape. (Alsen, *Salinger's Glass Stories as a Composite Novel* 30)

D'un point de vue formel, « Raise High » révèle un premier effort de lâcher-prise de la part de son auteur supposé : le récit contient certes un début, un milieu et une fin, mais Buddy s'autorise pour la première fois à se détacher des structures classiques en livrant un récit

267 Voir Chapitre 3, B/2.

polycentrique et émaillé d'interruptions de diverses natures (digressions, commentaires métadiscursifs, inclusion de lettres ou d'extraits de journal intime). Enfin, dans « Seymour » Buddy ne saisit la véritable nature de ses relations avec son frère (« the sudden realization that Seymour is my Davega bicycle » [204]) que lorsqu'il consent à lâcher totalement prise et à se laisser porter par son écriture plutôt que de chercher à la contrôler. On voit à quel point la compréhension que Buddy développe de son frère et de ses préceptes influence son évolution en tant qu'écrivain en même temps que ses rapports aux autres :

Seymour's appreciation for the overlooked presents an ethical crisis for Buddy-the-writer because it forces him to struggle with creating a narrative style that does what Seymour did in real life. In fact, if we want to insist that there is a plot to *Seymour – An Introduction*, it is Buddy's own progress as a writer and human being: he is learning to use his writing to be more ethically aware. In the opening sections of the work, Buddy represents himself as a misanthropic crank who resents having to teach literature at a small college where all the readers are poor ones. [...] But by the end of *Seymour*, Buddy has changed his mind, and he says of the students in his class: "They may shine with the misinformation of the ages, but they shine." (Belletto 14-15)

La capacité de Buddy à aimer indifféremment tous ceux qui l'entourent, qu'ils soient philosophes ou simples d'esprit, naît avec l'écriture de la *novella* sur Seymour. En réalisant son portrait, il finit par comprendre ce que son frère a pu percevoir chez Muriel, une idée impensable à la lecture de « Bananafish » ou même de « Raise High ». On comprend alors que sa disposition à s'intéresser aux êtres humains même les plus insignifiants découle de l'adoption d'un tout nouveau style littéraire qui met au premier plan la pratique digressive et fait la part belle à l'accessoire et au détail futile. Le fond (le développement spirituel) et la forme (le développement artistique) vont donc de pair dans les quêtes de Buddy, rendant le chemin parcouru d'autant plus ostensible. « Seymour » en particulier illustre bien cette concordance entre fond et forme : alors que Buddy s'est longtemps préoccupé des propriétés formelles de ses textes (ce que permet particulièrement le genre plus condensé de la nouvelle), ainsi qu'en témoigne la structure de « Bananafish » dont chaque détail semble avoir été pensé et choisi avec une diligence toute particulière, il accepte de se départir de cette rigueur pour se laisser aller à suivre son intuition. Seul ce renoncement à une recherche de perfection structurelle et stylistique permet de laisser place à une écriture féconde, dans laquelle « l'esquisse, le croquis, l'ébauche, l'essai, l'expérimentation, le tâtonnement font partie de la méthode. » (Laplantine, *Son, images et langage* 65) Les divagations du narrateur l'amènent souvent à oublier la finalité de l'exercice auquel il se livre, puisqu'il pressent désormais que ce qui importe n'est pas le résultat mais le chemin emprunté – une philosophie applicable à l'art dans son ensemble selon François Laplantine qui s'appuie lui aussi sur la

culture orientale :

Ce que l'on désigne par les termes « art » et « esthétique » est particulièrement rebelle aux définitions. Il est difficile d'en rendre compte comme d'un but à atteindre à la manière d'une flèche qui viserait une cible, d'un programme à réaliser, car le plus intéressant est le cheminement au cours duquel peut jaillir de l'imprévu. Ainsi devons-nous nous déprendre des notions de principe ou de fondement et appréhender (non au sens policier, mais au sens étymologique d'approcher avec crainte et prudence) ce qui peut être appelé le mouvement et le changement. Ce qui peut être dit de plus juste de cette expérience est qu'elle est un processus, un rapport à la réalité très proche du *dao* (plus communément transcrit en *tao*) qui est souvent symbolisé dans la littérature taoïste par la musique. (Laplantine, *Son, images et langage* 10)

On trouve déjà dans « Raise High » les prémisses de cette démarche de détachement vis-à-vis du but ou du résultat d'une action lorsque Buddy raconte enfin l'histoire tant attendue par les autres personnages et le lecteur (celle de l'origine des points de suture de Charlotte) à la seule personne qui ne s'y intéresse pas dans la mesure où elle ne peut pas l'entendre : le vieil oncle sourd-muet<sup>268</sup>. On notera par ailleurs que la réponse qu'il obtient du petit homme est une exhortation à poursuivre son récit, comme une invitation à parler pour lui-même, jusqu'à ce que quelque chose ressorte de ce monologue :

I looked up at my guest, rather expecting him to dispute me, to call me a liar. I am a liar, of course. Charlotte never did understand why Seymour threw that stone at her. My guest didn't dispute me, though. The contrary. He grinned at me encouragingly, as though anything further I had to say on the subject could go down only as the absolute truth with him. (89)

Puisque Salinger présente lui-même Buddy comme son alter-ego, il apparaît évident que derrière l'évolution du personnage peut se lire celle de son créateur. Ainsi, si l'on en croit sa fille, ce dernier considérait lui aussi l'écriture comme un sacerdoce (dans « Seymour », le personnage éponyme attribue une dimension religieuse au travail de son frère : « When was writing ever your profession? It's never been anything but your religion. Never. » [160]) : « My father once told a friend that for him the act of writing was inseparable from the quest for enlightenment, that he intended devoting his life to one great work, and that the work would be his life – there would be no separation. » (M. Salinger xiii) De même, la recherche de perfection de Buddy ne semble être qu'un écho de celle de Salinger, comme en témoignent les propos de William Maxwell – rédacteur en chef du *New Yorker* pendant près de quarante ans – rapportés dans *Salinger*, le film de Shane Salerno. Au sujet d'une virgule ajoutée sans l'accord de l'écrivain et qui l'aurait rendu profondément mélancolique, il déclare : « Salinger's

268 En racontant une histoire dont il sait qu'elle ne sera pas entendue, Buddy adopte la même attitude que Salinger après « Hapworth », lorsqu'il continue à écrire en sachant qu'il ne sera jamais lu.



idea of perfection is *really* perfection and it shouldn't be tackled with. » La saga Glass constituerait donc un type unique de *Künstler-Roman* (sous-genre du *Bildungsroman* retraçant le développement d'un artiste) qui dépeint l'évolution artistique de son auteur non pas rétrospectivement, mais sur une durée de dix-sept ans et presque sous les yeux du lecteur, alors que les changements sont en cours : « [t]he changes in style, structure, themes, and world view of the six Glass stories therefore are objective correlatives that illustrate Salinger's changing views of life and art. » (Alsen, *Salinger's Glass Stories as a Composite Novel* 3) Le grand écart effectué par Salinger entre « Bananafish » et « Hapworth »<sup>269</sup>, qu'on a déjà mis en évidence, est parfaitement résumé par Alsen :

“Bananafish” is a very compact short story which combines brevity of detail and compression of incident. Moreover, it is told from a totally objective point of view which forces the reader to draw his own conclusions about what is going on in the minds of the characters. The style of the story adds to its compactness, for it has a Flaubertian polish that reveals painstaking craftsmanship and innumerable revisions. Every word is *le mot juste*, and there is virtually not a word in the whole story that can be omitted without changing the overall meaning. The form of “Hapworth” is in every respect the opposite. The piece is more than seven times as long as “Bananafish” and it is full of detail whose relevance is not at all clear. Told in the first person, it is extremely subjective because the writer spends considerable time analyzing his own thoughts and emotions. And the style is so unbalanced, so involuted and so full of verbal *faux pas* that serious ideas often appear ridiculous. (Alsen, *Salinger's Glass Stories* 97)

Plus généralement, il est intéressant de voir comment les premières nouvelles de Salinger sont très clairement des essais de forme quand les dernières *novellas* donnent l'impression (évidemment trompeuse) d'être tout le contraire. On notera incidemment la manière dont le style de l'auteur a pu être influencé par son histoire avec le *New Yorker*. Dans ses premières œuvres, le jeune écrivain, désireux d'être publié dans le prestigieux magazine, s'applique à se plier aux règles du genre de la nouvelle, que ce soit en termes de concision, de densité du texte ou en prêtant par exemple une attention toute particulière aux dialogues ou aux chutes de ses écrits. En 1946, « Slight Rebellion » est acceptée, le premier de treize textes à paraître dans la revue. Dans les années 1940 et 1950, Salinger devient l'un de ses auteurs phares, *a fortiori* après le succès de *Catcher*. À partir de « Franny », le sentiment de légitimité apporté par la reconnaissance du public aidant sans doute, on observe une tendance à se détacher de ce modèle si longtemps admiré. Happe souligne par exemple le caractère arbitraire de la conclusion de ses œuvres<sup>270</sup> : « à partir de *Franny*, le lecteur a l'impression (impression qui se

269 On parle ici des nouvelles et *novellas* de la saga Glass, mais on pourrait tout aussi bien prendre pour point de départ la première nouvelle de Salinger, « The Young Folks ».

270 Une évolution préfigurée par cette réflexion de « Blue Melody » (1948) : « A story never ends. The narrator is usually provided with a nice, artistic spot for his voice to stop, but that's about all. » (170)

confirmera par la suite) que l'œuvre s'arrête à un point fixé arbitrairement par l'auteur et non déterminé par l'évolution de l'intrigue – si toutefois on peut encore parler d'intrigue. » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 315) Surtout, la métatextualité prend progressivement le pas sur l'intrigue de ses *novellas*, dont le caractère digressif va également à l'encontre des standards du célèbre magazine. Pourtant, Kenneth Slawenski postule qu'une œuvre telle que « Seymour » révèle davantage la philosophie artistique de Salinger que ses premières nouvelles :

No other work that Salinger penned stands in such direct contrast to the dogma of *The New Yorker* against “writer-consciousness” as does “Seymour,” which expressly violates every tenet of authorship that Salinger had been taught. Yet it is within this seemingly chaotic construction that Salinger's philosophy comes to a final clarity. (310)

Toutefois, le changement de style de Salinger ne peut manquer d'interpeller les critiques, qui y voient un désir de s'affranchir des contraintes formelles et structurelles habituelles (pour favoriser au contraire le lâcher-prise et l'intuition). Ihab Hassan écrit ainsi à propos de « Raise High », « Zooey » et « Seymour » : « The concern itself is with certain peculiarities of form in these stories, a form that is so asymmetrical, so tolerant of chance and digression, as to warrant the name of antiformal. » (« Almost the Voice of Silence » 5) Happe parle quant à lui de « dissolution des formes » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 315). Ces changements radicaux sont cependant assez mal accueillis par une partie des lecteurs et de la critique. Pour Paul Alexander,

[u]pon finishing “Seymour : An Introduction,” the reader could not help but feel Salinger was on the verge of losing himself completely in the obsessions of his own writing. Even some of Salinger's devotees were beginning to be bothered by his new tendency to fixate on voice instead of plot. (204)

Avec le recul dont il dispose, Steven Belletto souligne pour sa part combien il est ironique de voir une majorité de lecteurs dénigrer et se détourner d'un auteur dont les essais de style annoncent en réalité l'avènement d'une nouvelle ère littéraire :

Not only has the ethical undercurrent of highly digressive narratives like *Seymour* remained ignored, in Salinger's case, this form itself was largely responsible for the diminishment of critical reputation. And yet, ironically, the sort of fiction that began to interest the American academy in the 1960s and later was often characterized by digression and by unconventional narrative structures. (16)

Belletto pense notamment ici au roman de Pynchon *The Crying of Lot 49* (1966) et suggère que le travail de Salinger préfigure en réalité le postmodernisme qui s'impose à partir des années 1960<sup>271</sup> – un avis qui rejoint celui de David Lodge, qu'il cite dans son article :

271 Déjà en 1963 Ihab Hassan commente l'apparition du mouvement postmoderniste dans son article consacré

Writing on the occasion of Salinger's death, David Lodge once again drew a comparison between *Seymour* and *Tristram Shandy* to claim that Salinger's later work “challenged conventional notions of fiction and conventional ways of reading as radically as the kind of novels that would later be called post-modernist, and a lot of critics didn't 'get it.’” (Belletto 12)

Les quêtes menées par Buddy, telles qu'elles apparaissent à la lecture des différents fragments de la saga Glass, sont diverses et protéiformes. Si l'écrivain cherche dans un premier temps à parvenir à une meilleure compréhension de son frère Seymour, ce sont finalement surtout les enseignements de ce dernier et leur impact sur sa propre pratique spirituelle et littéraire qui lui importent. En effet, dans « Seymour », que l'on peut considérer comme l'aboutissement (ou du moins la dernière étape exposée au lecteur) de la quête de l'artiste, plusieurs entités se disputent la place centrale pour produire un effet contrasté, en reliefs et creux, et qui implique différents niveaux de lecture : l'attention se portera alternativement sur Seymour bien sûr, mais aussi sur Buddy et sur le processus d'écriture lui-même. Ce décentrement du texte illustre bien les détours pratiqués par le narrateur qui invite le lecteur à effectuer le même écart dans son appréhension de l'œuvre. La hiérarchie traditionnelle entre marges et centre est mise à mal par la technique narrative de Buddy qui privilégie la marge comme lieu du sens et la métatextualité comme moyen d'y parvenir. De « Bananafish » à « Seymour » les œuvres deviennent de plus en plus introspectives à mesure que le texte réfléchit davantage sur lui-même et que progressivement se dessine le portrait d'un écrivain en devenir – comme le note Sébastien Hubier, « [l]es personnages d'artiste existent surtout par leur parcours. » (*Le roman des quêtes de l'écrivain* 7) Comme en résonance aux conseils de Seymour, plus que le résultat, c'est le chemin emprunté par Buddy qui importe ici. Son évolution artistique, qui va de pair avec la compréhension progressive de la philosophie de son frère, lie une nouvelle fois quêtes spirituelle et littéraire, faisant écho à l'évolution de Salinger lui-même, dont le style change considérablement des premières nouvelles aux dernières *novellas*.

aux dernières *novella* de Salinger (« Hapworth » non incluse) : « My proposition is that the stories exhibit a new conception of form, particularly suitable to their vision, which is becoming rife in current literature. » (« Almost the Voice of Silence » 5-6)

La deuxième partie de ce travail s'est donné pour objectif d'étudier les multiples manifestations du détour dans les textes du corpus afin notamment de mettre en avant la cohérence d'une œuvre pensée pour afficher une adéquation entre son fond et sa forme. On observe d'abord chez Salinger une prédilection pour des personnages qui aiment à flirter avec la marginalité, à l'instar de Holden, devenu une figure de l'adolescent rebelle critiquant les travers d'une société qui le dégoûte, ou de Seymour, qui par son attrait pour la philosophie orientale pose sur cette même société un regard décalé. On a cependant souhaité dépasser l'approche manichéenne que d'aucuns ont pu adopter dans leur lecture de l'œuvre de Salinger, afin de souligner l'ambivalence qui s'y dessine et le refus de l'auteur de renvoyer dos à dos normes et marges, ses personnages hésitant quant à la place qu'ils souhaitent occuper dans la société. L'écart, l'errance, l'évitement, constituent autant de manifestations du détour qui se concluent bien souvent par un mouvement centripète ramenant les personnages « dans le droit chemin » et vers la compagnie de leurs congénères.

À ces représentations essentiellement thématiques du détour font écho des manifestations d'ordre narratologique. L'étude du discours de Holden nous a en effet permis de montrer comment l'écrivain érige la digression en vecteur de sérendipité. Bien que cette figure de style soit aussi parfois le signe d'un échec de la part du narrateur à organiser et à maîtriser ses propres idées, parfois rebelles, elle apparaît *in fine* autant comme un remarquable outil d'exploration de l'inconscient que le lieu privilégié de la remise en ordre de la pensée. Cette même figure occupe une place de choix dans la *novella* « Seymour », dans laquelle Buddy s'évertue à trouver des stratégies efficaces pour réaliser un portrait de son frère. Dans l'ensemble des œuvres qui lui sont attribuées, l'écrivain multiplie les approches, joue avec les concepts de fragmentation et de linéarité, dans l'espoir qu'une appréhension détournée de son sujet lui permette de mieux le cerner qu'une approche trop directe. Une fois encore, la saga Glass, par son fonctionnement rhizomatique, invite le lecteur à remettre en question les notions de centre et de marges. Avec « Seymour », il est appelé à « décentrer le texte » pour découvrir ce qui se cache derrière le portrait de l'aîné des Glass. Il apparaît alors que Buddy est le véritable sujet de la *novella*, ou plus exactement la maturation de son style littéraire, sous l'égide de son frère. Son évolution stylistique, qui prend forme sous les yeux du lecteur à travers les différents textes de la saga Glass, est abondamment commentée dans « Seymour », au point de faire de cette *novella* une œuvre essentiellement métafictionnelle où l'écriture se prend pour objet et s'impose sur le devant de la scène. À travers les réflexions menées par Buddy sur son travail, c'est évidemment la figure de l'auteur réel qui se devine, celui-ci profitant du détour par son personnage pour s'interroger sur sa propre évolution en tant

qu'écrivain.

Les problématiques abordées dans cette deuxième partie consacrée au détour mettent en lumière une certaine conception que l'auteur se fait de son art. On poursuivra la réflexion amorcée ici en traitant dans une troisième partie du suspense, dont les manifestations sont récurrentes chez Salinger et témoignent également d'une philosophie de l'écriture propre à l'écrivain.





## **Troisième partie : Le suspens**





« Le propos anticipe et précipite la fin, le suspens l'immobilise. » (Sabry 170) À la différence du détour, qui porte en son sein l'idée d'un aboutissement, quoique différé, l'arrêt de la progression que le suspens implique peut se révéler temporaire ou définitif. La prédilection de Salinger pour ce motif, étroitement lié à la question de l'achèvement, trahit certaines des préoccupations de l'écrivain. Elle soulève d'abord la question du rapport au temps qui sous-tend une réflexion plus générale sur les rapports des personnages à la mort. La difficulté à accepter l'idée de finitude s'exprime également au travers de stratégies de mise à distance du sens, qui demeure lui aussi fréquemment suspendu.

L'œuvre dans son ensemble propose donc une réflexion sur le temps et la représentation de son passage. Salinger s'intéresse d'abord à certains moments charnières qui correspondent pour l'individu à des périodes de mutation profonde. Il s'attache à montrer les mouvements souterrains qui s'opèrent chez des personnages caractérisés par la liminalité de leur statut et qui opposent parfois une résistance au changement. L'auteur souligne néanmoins le paradoxe de l'entre-deux qui, tout en étant hors du temps, constitue le lieu privilégié du mouvant, et un formidable espace de liberté. Seuils et entre-deux s'appréhendent d'ailleurs en termes temporels autant que spatiaux, ainsi qu'on le voit dans la manière qu'a l'écrivain de traiter ces moments de parenthèses qui constituent autant de pauses ou temps d'arrêt dans la continuité de l'existence. La nouvelle apparaît comme un genre particulièrement adapté pour peindre ces périodes déstabilisantes pour les protagonistes, et dont l'exemple le plus frappant est sans doute l'expérience que font les soldats de la guerre, qui les arrache à leur quotidien et rompt le lien qui les unissait au reste de leurs congénères. Les soldats ne sont cependant pas les seuls concernés par l'obsession mortifère qui parcourt l'œuvre salingerienne. La volonté de suspendre le temps est en effet révélatrice d'une peur de la mort qui se lit dans les attitudes de fuite développées par les personnages pour ne pas avoir à confronter leur propre finitude et la disparition de proches dont ils refusent de faire leur deuil. Si chacun élabore finalement ses propres stratégies de résistance, tous semblent trouver du réconfort dans la reconnaissance d'une circularité de l'existence.

D'autre part, un certain nombre des textes du corpus plaide pour une suspension du sens. Le lecteur est invité à se départir du carcan de la logique et de l'intellect pour privilégier une perception intuitive et sensorielle et reconsidérer sa manière d'aborder le monde. La démarche passe en outre par une réhabilitation de l'accessoire et une surdétermination des détails dont on étudiera plus précisément le fonctionnement et la nature paradoxale. En faisant preuve d'un intérêt pour l'éphémère, le fugace, pour ce qui d'ordinaire ne se laisse pas saisir, Salinger réhabilite l'insignifiant et prône la supériorité de l'approche intuitive sur l'intellect. À

travers la figure centrale du voyant d'inspiration emersonienne, l'écrivain poursuit sa réflexion et esquisse sa conception de la poésie, un art du sens en suspens qu'il tend à sacraliser. On peut alors lire son propre travail à la lumière de ses affinités avec la pratique poétique, l'auteur s'attachant lui-même parfois à nier toute résolution du sens en le maintenant toujours en mouvement. L'irrésolution qui caractérise ses textes est encore renforcée par la dimension intertextuelle d'une œuvre comme la saga Glass, qui contraint le lecteur à sans cesse réadapter sa vision d'une intrigue perpétuellement ouverte à la réinterprétation. Dans son travail, Salinger s'emploie par ailleurs à retarder l'émergence du sens en jouant sur l'inexplicite, et en multipliant les stratégies d'obliquité ou de déplacement. Le sens apparaît souvent dans un second temps, en creux, et parfois même dans les silences du texte. Enfin, l'auteur semble faire dans son travail l'éloge du non-sens, invitant le lecteur à en accueillir positivement les manifestations ainsi que celles de l'absurde et à privilégier une lecture intuitive plutôt que la recherche d'une signification arrêtée qui ne permet pas d'aborder le texte dans son infinitude.

## **Chapitre 5 : Suspendre le temps**

### **A/ Seuils et entre-deux**

Quelle autre forme littéraire que la nouvelle, genre de l'entre-deux par excellence, Salinger aurait-il pu privilégier, fasciné par les espaces liminaux et les périodes charnières où s'opèrent chez l'individu des transformations décisives bien que souvent souterraines ? En manipulant les notions de seuil et d'entre-deux, l'écrivain met au jour ces moments cruciaux caractérisés par une tension entre mouvement et suspens. Les deux termes qui composent le titre de cette partie pourraient de prime abord être considérés comme synonymes, chacun renvoyant au concept de liminalité qui nous intéresse ici. Cependant, alors que le second évoque obligatoirement un *espace* compris *entre* deux éléments (dates, lieux, événements), le premier peut se concevoir de différentes manières, inspirant autant d'images d'ouverture que de fermeture. Issu du mot latin *limen*, le « seuil » partage en effet sa racine avec le mot *limes*, la « limite », la « frontière ». Mais alors que le *limes* indique une séparation franche, le *limen* a ceci de paradoxal qu'il sépare en même temps qu'il réunit. Quand la raison d'être de la limite est d'empêcher tout franchissement, celle du seuil est au contraire de permettre le passage. Le terme est d'autant plus ambigu qu'il recouvre aujourd'hui des acceptions diverses pouvant prêter à confusion : le seuil est autant cette zone tampon entre deux espaces qu'on considère alors, à l'image de l'entre-deux, comme un intervalle qui *s'étend* d'un point à un autre, qu'un synonyme de limite, de début ou de commencement, qui nous incite en ce cas à le visualiser comme un *point fixe* que l'on matérialiserait par un trait vertical sur la ligne horizontale du temps. Dans son œuvre, Salinger convoque ces notions voisines de seuil et d'entre-deux pour dépeindre le passage de ses personnages d'un statut à un autre, se concentrant avant tout sur le processus à l'œuvre dans une volonté de montrer le mouvement sous-jacent à tout changement d'état, de le décomposer pour en expliquer les rouages. Bien sûr, tout mouvement n'est pas nécessairement synonyme de transition, et l'écrivain s'intéresse en outre à ces périodes de parenthèse qui, dans la vie de ses personnages, peuvent ou non se révéler annonciatrices de transformations. Son talent est alors de représenter le temps comme suspendu, parfois même aboli, et la manière dont les individus, notamment les soldats, font face à cette expérience de la temporalité étirée ou soumise à la distorsion.

## 1. Peindre le passage

Que ce soit dans *Catcher* ou dans ses nouvelles, Salinger semble avoir fait sienne la revendication bien connue de Montaigne dans ses *Essais* : « Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage. » (cité dans Sabry 260) Attaché au mouvant, au changeant, il porte son attention sur ces interstices qui dans la vie d'un individu marquent une période instable de transition et de découverte. Ainsi éprouve-t-il une tendresse et un intérêt particuliers pour l'adolescence, cette « seconde naissance qui se fait progressivement » et constitue en soi une « mutation » (Dolto 13). Si l'après-guerre voit le statut de l'enfant reconsidéré et réévalué dans le monde occidental<sup>272</sup>, l'adolescence reste peu envisagée en termes de processus et l'importance des changements subis par le sujet demeure sous-estimée :

Becoming an adult in America in the immediate postwar period of the 1950s was envisioned as a remarkably uniform, swift, and unproblematic process: finish school, get a job and get married, set up an independent household, have kids, and settle into a career as a single-earner, two-parent family. (Waters *et al.* 1)

Dans son travail, Salinger s'attache à remettre en question le caractère « uniforme, rapide et sans accroc » de cette période de transition vers l'âge adulte en représentant des personnages d'âges différents (généralement entre seize et vingt-deux ans, ce qui témoigne du fait que le passage s'inscrit dans la durée) chez qui il met en lumière les étapes du processus de maturation.

### a. « Standing on the edge of some crazy cliff » (*Catcher 224*)

Il est évident que le concept d'adolescence diffère d'une culture à l'autre, certaines sociétés ne reconnaissant tout simplement pas l'existence de cette période, réduisant à quatre le nombre de stades jalonnant la vie d'un individu, alors successivement perçu comme bébé, enfant, adulte et pour finir vieillard. Dans la société occidentale, ce n'est qu'à partir du XIXe siècle que l'adolescence est reconnue comme une période à part entière<sup>273</sup>, avant d'être plus

272 En France on pense notamment à l'ordonnance de 1945 relative à l'enfance délinquante qui amorce une politique nouvelle de protection de l'enfance, ou à l'apport de professionnels spécialisés dans la psychanalyse de l'enfant (dont Françoise Dolto) qui commencent à se faire plus audibles à compter des années 1950.

273 « Celle-ci n'acquiert un statut d'objet scientifique qu'à la fin du XIXe siècle avec le livre de Burnham *The Study of Adolescence* en 1891, mais surtout avec l'œuvre de Stanley Hall en 1904, puis les ouvrages de Pierre Mendousse consacrés à *L'Âme de l'adolescent* en 1910, et à *L'Âme de l'adolescente* en 1927. Ces premières publications insistent sur le caractère problématique de l'adolescence et sur certaines caractéristiques des adolescents, telles l'idéalisme, l'intolérance et la mélancolie. » (Coslin 19)

spécifiquement analysée au siècle suivant, notamment par des psychanalystes comme Erik Erikson. Ce dernier, auteur d'une théorie du développement psychosocial, distingue huit stades dans la vie d'un être humain, dont le cinquième correspond à l'adolescence (12-20 ans). Période de nombreux questionnements existentiels, cette phase est surtout celle de la quête, de la recherche d'identité (personnelle, sexuelle et professionnelle) qui, si elle est mal négociée, aboutit dans certains cas à une *confusion d'identité*, comme chez le personnage de Holden<sup>274</sup>. Traditionnellement, une telle période de transition est accompagnée d'une forme d'initiation progressive, que l'ethnologue Arnold Van Gennep a été amené à observer dans des sociétés très diverses, qu'elles soient dites « primitives » ou « civilisées ». À partir de ses constatations, le chercheur a pu développer sa théorie des rites de passage, reprise et approfondie par l'anthropologue Victor Turner dans *The Ritual Process*. Ces rites s'appliquent à différentes phases et événements de la vie, de la naissance à la mort, en passant par la puberté, le mariage ou les changements de statut (élévation ou rétrogradation sociales par exemple). Ces rites de passage « se décomposent à l'analyse en *Rites de séparation*, *Rites de marge* et *Rites d'agrégation* » (Van Gennep 13), structure que l'on retrouve presque systématiquement dans les textes de Salinger sur le thème du *coming-of-age* et qui servira ici notre analyse. Vinciane Boudonnet évoque ce processus de transition dans sa thèse :

Selon nous, la structure de [« Franny » et « Zooey »] est fondée sur à [sic] un rythme ternaire dont les étapes correspondent à celles d'un rite de passage souvent subi par les marginaux chez J.D. Salinger (voir aussi Holden, Jean de Daumier-Smith, Lionel Tannenbaum, etc) : la première étape est une mise à l'écart menant au deuil d'une première identité, la seconde est la phase de crise pourvue d'une dimension sacrée et la troisième correspond au retour au monde grâce au rétablissement d'une identité. (329)

Pierre Coslin note que « [c]es rites ont des fonctions sociales visant à marquer et faciliter la transition de l'état d'enfant à celui d'adulte, à assurer le passage du statut formel pubertaire au statut conventionnel de l'adulte. » (21) Il poursuit par des remarques sur la construction sexuelle du sujet, qui font instantanément écho aux personnages de Jean de Daumier-Smith et Holden :

Ces rites ont également le plus souvent des fonctions psychologiques s'articulant autour de deux dimensions: la maîtrise des émotions œdipiennes et l'attribution de l'identité sexuelle. La première a trait à la résolution des conflits œdipiens à l'adolescence, le rite permettant de prévenir une approche

274 En lisant la description que fait Pierre Coslin de cette crise d'identité théorisée par Erikson on est frappé par la ressemblance saisissante avec le personnage de Holden : « Cette confusion se caractérise par l'incapacité de s'engager avec les autres de manière authentique, d'établir une intimité amicale ou amoureuse, d'investir la compétition scolaire ou sportive. Le sentiment d'identité et de continuité intérieure se désagrège, et le jeune s'avère incapable d'éprouver une sensation d'accomplissement à travers une activité. Il se désintéresse au temps, se sent à la fois très jeune et très vieux, peut avoir des désirs de mort et présente éventuellement des tentatives de suicide. » (148)

incestueuse de la mère et une rivalité agressive à l'encontre du père ; la seconde au dépassement des sentiments ambivalents de haine et d'envie à l'égard du père et à l'établissement d'une identification secondaire permettant de se voir attribuer l'identité masculine. (21-22)

Le voyage initiatique du narrateur de « De Daumier-Smith » débute lorsqu'il découvre que son beau-père et lui sont amoureux de la même femme, sa mère (« we were both in love with the same deceased woman » [133]), et l'ensemble de la nouvelle joue ostensiblement avec le motif du complexe d'Edipe<sup>275</sup>. L'affirmation de sa masculinité fait également partie des préoccupations de Holden qui se débat avec ses pulsions sexuelles tout au long de *Catcher*<sup>276</sup>. Mais la tâche des deux protagonistes est très certainement compliquée par leur appartenance à une société dépourvue de ces rites de passage supposés accompagner l'individu en mutation : « [s]i rite et initiation il y a, c'est sur un plan métaphorique qu'ils s'accomplissent. » (Mathé, « If you want to stay alive » 125) Métaphorique également est la chute prédite à Holden par Antolini (« I have a feeling that you're riding for some kind of a terrible, terrible fall. But I honestly don't know what kind... » [242]). Celle-ci fait écho à la position adoptée par le jeune homme au début du roman (« I was standing way the hell up on top of Thomsen Hill » [5]) et à celle qu'il s'attribue lorsqu'il fantasme son rôle de *catcher in the rye* (« And I'm standing on the edge of some crazy cliff. » [224]). Dans chacun de ces exemples, le personnage se situe au seuil d'un précipice – réel ou métaphorique – dont la fonction est de signifier l'imminence de son basculement dans le monde des adultes. La transposition d'un concept temporel en termes spatiaux s'explique par la difficulté à représenter le passage du temps, qui demeure fondamentalement insaisissable. Paul Ricœur aborde cette question des « apories de l'expérience du temps » en fondant sa réflexion sur le livre XI des *Confessions* de Saint Augustin, évoquant « les ressources de l'imagerie quasi spatiale dont s'est revêtue la saisie du temps comme triple présent » (*Temps et Récit* 1 : 35) :

Passer, en effet c'est transiter. Il est donc légitime de se demander : « de quoi (*unde*) et par quoi (*qua*) et en quoi (*quo*) passe-t-il ? » (*ibid.*). On le voit, c'est le terme « passer » (*transire*) qui suscite cette capture dans la quasi-spatialité. Or, si on suit la pente de cette expression figurée, il faut dire que passer, c'est aller *du* (*ex*) futur, *par* (*per*) le présent, *dans* (*in*) le passé. Ce transit confirme ainsi que la mesure du temps se fait « dans un certain espace » (*in aliquo spatio*) et que tous les rapports entre intervalles de temps concernent des « espaces de temps » (*spatia temporum*) (*ibid.*). (*Temps et Récit* 1 : 35)

275 La résolution finale du conflit œdipien est en fait signalée en ouverture de la nouvelle par la dédicace du narrateur : « If it made any real sense – and it doesn't even begin to – I think I might be inclined to dedicate this account, for whatever it's worth, especially if it's the least bit ribald in parts, to the memory of my late, ribald stepfather, Robert Agadganian, Jr. Bobby – as everyone, even I, called him – died in 1947, surely with a few regrets, but without a single gripe, of thrombosis. He was an adventurous, extremely magnetic, and generous man. (After having spent so many years laboriously begrudging him those picaresque adjectives, I feel it's a matter of life and death to get them in here.) » (130)

276 Voir Chapitre 5 B/1.

La représentation d'espaces-seuils pallie la difficulté de rendre compte des changements prenant place chez les personnages situés dans ce qu'on appellera un état liminal. Ainsi le terme de *seuil* apparaît franchement à la fin de l'introduction que constituent les quatre premières pages de « De Daumier-Smith » pour annoncer le début du rite de passage auquel le narrateur s'apprête à se plier dans le cœur de la nouvelle :

And when, as the weeks went by, we gradually discovered that we were both in love with the same deceased woman, it was no help at all. In fact, a ghastly little after-you-Alphonse relationship grew out of the discovery. We began to exchange vivacious smiles when we bumped into each other on the threshold of the bathroom. (133)

Dans « Zooey » ce n'est pas tant la notion de seuil que celle de liminalité qui est exprimée en termes spatiaux : l'appartement de la famille Glass est *en train* d'être repeint et flotte donc entre deux états. Le foyer, à l'image de la cadette de la famille en pleine phase de remise en question, est « sans dessus-dessous » (« The house is absolutely upside down. The painters are almost *finished* in her room, and they're going to want to get in the living room *immediately* after lunch. » [87]) Les éléments topographiques relevés dans ces trois textes contribuent donc à en faire des espaces privilégiés du mouvement et de l'impermanence.

Des deux acceptions du mot *seuil* proposées en introduction à ce chapitre, on voit que ces exemples privilégient l'idée de limite à celle d'entre-deux, que l'on examinera un peu plus loin. L'image de Holden en *catcher in the rye* en haut de sa falaise, prêt à se (voir) précipiter dans le vide, évoque la soudaineté (la *précipitation* pourrait-on dire) du basculement impliqué dans le processus de transformation de l'adolescent. Les personnages de Salinger accueillent de manière mitigée et ambiguë cette phase transitoire censée les mener à l'âge adulte. D'une part, face à l'absence de rites de passage clairement définis dans la société qui est la leur, Holden, De Daumier-Smith et Franny semblent se créer eux-mêmes les conditions propices à l'achèvement de leur transition. Chacun à leur manière, ils mettent en place des substituts aux rites de séparation (correspondant à la phase *préliminale*) qui les conduiront dans un second temps aux rites de marge (phase *liminale*) jusqu'à se sentir prêts à regagner la société après avoir adopté une nouvelle posture (phase *postliminale*). C'est ainsi que Holden s'ostracise de son propre chef en refusant d'assister au match de l'année ou en oubliant le matériel de l'équipe d'escrime dans le métro, par ce qui ressemble fort à un acte manqué. Turner écrit : « The first phase (of separation) comprises symbolic behavior signifying the detachment of the individual or group either from an earlier fixed point in the social structure, from a set of cultural conditions (a 'state'), or from both. » (94) Dans *Catcher*, le comportement symbolique est avant tout le propre de Holden dont l'habitude de porter sa casquette à l'envers



peut par exemple être lue comme le signe d'un refus de suivre le mouvement du reste du groupe. De Daumier-Smith s'exclut lui aussi de la société américaine en s'exilant au Canada sous un faux nom<sup>277</sup>. Franny se retranche dans la Prière à Jésus pour ne plus avoir à supporter la communauté des hommes. Tous amorcent de cette manière une tentative de fuite que l'on trouve évoquée chez Dolto : « Le piège, c'est qu'on a envie de fuir tout ce qui est difficile. Fuir en dehors de soi en se jetant dans des aventures douteuses, ou dangereuses [...]. Fuir à l'intérieur de soi, se barricader derrière une fausse carapace. » (16) On pourrait aussi mentionner Lionel Tannenbaum qui, bien que plus jeune, reproduit dans « Dinghy » le même type de comportement et traverse à sa façon les trois phases d'un rite de passage en s'isolant sur le bateau de son père. Comme le montre Sophie Vallas dans l'article « Un tout petit youyou dans un petit youyou : la fugue ambiguë de Lionel Tannenbaum » (*Profils américains* 35-48), la nouvelle montre par quel processus l'enfant apprend à se détacher de sa mère pour grandir. Pourtant, si tous ces personnages recréent par leurs propres moyens les conditions des rites de passage dont la société les a privés, le caractère irrémédiable de la démarche<sup>278</sup> les conduit à hésiter. La phase de séparation est ainsi longue pour Holden : ses adieux à Pencey occupent l'intégralité des sept premiers chapitres. En outre, on peut souligner l'aspect rituel qui sous-tend son besoin de prendre le temps de dire adieu au lieu qu'il quitte. La scène se déroule comme si le jeune homme organisait sa propre cérémonie de départ :

What I was really hanging around for, I was trying to feel some kind of a good-by. I mean I've left schools and places I didn't even know I was leaving them. I hate that. I don't care if it's a sad good-by or a bad good-by, but when I leave a place I like to *know* I'm leaving it. If you don't, you feel even worse. (7)

Salinger se concentre souvent sur ce moment charnière qui précède l'inévitable basculement et dépeint presque tout aussi régulièrement l'expression de mécanismes de résistance au passage (d'un statut à un autre et donc, implicitement du temps). Ainsi le narrateur de « Both Parties » qui a soudain pris conscience de la nécessité de grandir essaye-t-il d'enrayer la machine en un geste désespéré qui consiste à mémoriser la lettre de sa petite amie à l'envers : « Then I started reading Ruthie's letter over and over again. Then I memorized it, really memorized it. Then I started to memorize it backwards, like this: *while a wait please baby the see to want you If.*

277 On note néanmoins que si aucun rite de séparation n'a été mis en place à son attention, le personnage ressent de lui-même un sentiment d'exclusion symbolisé par son incapacité à trouver une place (*sa place*) dans les bus new-yorkais en raison de ce qu'il décrit et vit comme « a monstrous game of Musical Chairs [...] in full swing » (« De Daumier-Smith » 132).

278 Holden prend par exemple conscience de cette irrévocabilité et comprend qu'il n'appartiendra plus jamais au monde des enfants lorsqu'il se fait exclure de leurs jeux : « I passed by this playground and stopped and watched a couple of very tiny kids on a seesaw. One of them was sort of fat, and I put my hand on the skinny kid's end, to sort of even up the weight, but you could tell they didn't want me around, so I let them alone. » (*Catcher* 158-159)

Like that. » (39) Cette image d'un temps qui irait à rebours resurgit à la fin de la *novella* « Zooney » :

Franny, in transit, ignored the telephone in the hall. She evidently preferred to take the longish walk down the hall to her parents' bedroom, where the more popular phone in the apartment was located. Although there was nothing markedly peculiar about her gait as she moved through the hall – she neither dallied nor quite hurried – she was nonetheless very peculiarly transformed as she moved. She appeared, vividly, to grow younger with each step. Possibly long halls, plus the aftereffects of tears, plus the ring of a telephone, plus the smell of fresh paint, plus newspapers underfoot – possibly the sum of all these things was equal, for her, to a new doll carriage. In any case, by the time she reached her parents' bedroom door her handsome tailored tie-silk dressing-gown – the emblem, perhaps, of all that is dormitorially chic and *fatale* – looked as if it had been changed into a small child's woollen bathrobe. (186-187)

La jeune fille, d'abord caractérisée par son état liminal (« in transit »), perçoit sans doute intuitivement qu'un changement est sur le point de s'opérer à l'issue de l'appel téléphonique de son frère (bien qu'à cet instant elle ignore encore l'identité réelle de son interlocuteur). Peut-être est-ce la raison pour laquelle elle choisit de prendre son temps, préférant effectuer un détour pour décrocher le téléphone situé dans la chambre parentale, plus éloignée. La métamorphose qui s'opère, cette impression de soudain rajeunissement, peuvent se lire comme le dernier sursaut de l'enfant qui sommeille encore en elle, alors qu'elle s'apprête à aborder l'ultime étape de son passage à l'âge adulte, amorçant ce que Van Genep et Turner désignent comme la phase d'agrégation. Sans doute savoure-t-elle « les dernières minutes de son enfance » à l'instar de Barbara dans « A Young Girl in 1941 » :

High above on the promenade deck, for nearly an hour Barbara stood at the portside rail. Despite her cotton pajamas and rayon robe there was no danger of her catching cold. The fragile hour was a carrier of many things, but Barbara was now exclusively susceptible to the difficult counterpoint sounding just past the last minutes of her girlhood. (110)

La même impression d'ultime tressaillement au seuil de l'âge adulte se retrouve dans « The Children's Echelon », une nouvelle non-publiée écrite en 1944 et qui prend la forme d'un journal intime tenu par Bernice à compter du jour de ses dix-huit ans. Le personnage et l'intrigue rappellent un autre texte publié deux ans plus tôt, « Lois Tagget ». L'adolescente, qui consigne d'abord dans son journal ses rêves de midinette (trouver un emploi peu exigeant et un homme qui serait fou d'elle), s'adapte finalement progressivement à la réalité en s'engageant dans une relation avec Royce Dittenhauer, un soldat qu'elle a dans un premier temps méprisé pour sa laideur physique. La maturation de Bernice, qui s'effectue dans un intervalle de quelques mois seulement avec la guerre pour toile de fond, semble s'achever

avec la dernière entrée du journal, où elle décrit une journée merveilleuse à Central Park couronnée par une expérience qui annonce celle de Holden quelques années plus tard : se rendant au carrousel, où elle allait avec son père quand elle était petite, elle regarde avec affection les enfants tourner, en particulier l'un d'eux, qui manque de tomber. Dans cette dernière entrée, ses réflexions et le regard plein de tendresse qu'elle pose sur le monde des enfants la font sembler déjà presque adulte. Mais le paragraphe qui clôt la nouvelle contredit brutalement l'impression que le lecteur avait pu se faire de son évolution, la faisant apparaître comme une adolescente écervelée qui refuse de quitter sa position d'enfant vis-à-vis de sa mère dont elle se plaint amèrement.

Le même phénomène de résistance au passage du temps s'observe chez les personnages de soldats que Salinger aime à représenter à l'aube de leur départ au combat (« The Last and Best of the Peter Pans », « Last Day », « Once a Week », « For Esmé »). Eux aussi au seuil d'une expérience qui promet de leur faire quitter brutalement le monde de l'insouciance enfantine, on assiste chez certains à un phénomène ostensible de régression. Babe Gladwaller (dont le surnom évoque déjà une forme de fixation dans l'enfance) est ainsi présenté en ouverture de « Last Day » comme au seuil de l'âge adulte, dans une liminalité qui vit ses derniers instants :

Technical Sergeant John F. Gladwaller, Jr., ASN 32325200, had on a pair of gray-flannel slacks, a white shirt with the collar open, Argyle socks, brown brogues and a dark brown hat with a black band. He had his feet up on his desk, a pack of cigarettes within reach, and any minute his mother was coming in with a piece of chocolate cake and a glass of milk. (48)

La maturité du personnage suggérée par son grade militaire et sa tenue vestimentaire est subitement ébranlée par la mention du goûter que sa mère s'apprête à lui apporter. Plus loin, Babe refuse de porter son uniforme pour aller chercher sa petite sœur à l'école car il a décidé d'y aller en luge, ce à quoi sa mère répond : « Well, goodness gracious! A twenty-four-year-old boy. » (48) Tout dans la nouvelle véhicule l'impression que le jeune homme cherche pour quelques heures à redevenir enfant, comme s'il pressentait qu'il était temps pour lui de dire définitivement adieu à cette partie de lui-même, sur le point de disparaître dans sa confrontation avec la réalité de la guerre. De même, la tante du personnage de « Once a Week » l'invite à se rappeler sa mère, ce qui a pour effet de le replonger une dernière fois dans ses souvenirs d'enfance avant son départ au combat : « She never used to walk. She always ran, and then she'd stop short in a room. And she always used to whistle through her teeth when she was drawing the blinds in my room. » (60) Compte tenu de la gravité de la situation (le jeune homme vient faire ses adieux à sa tante avant de partir au front), ces réminiscences

d'un temps révolu peuvent être perçues comme une stratégie d'évitement, voire de fuite désespérée au seuil d'un moment décisif. La résistance que tous ces personnages, adolescents comme jeunes soldats, opposent au changement correspond à un mouvement de protection qui paraît naturel. Cependant Salinger s'attache aussi parfois à représenter les dangers de semblable attitude de défiance face au passage du temps et aux changements inévitables qui en découlent. Dans « The Laughing Man », le refus de grandir que manifeste Gedsudski<sup>279</sup> lui coûte sa relation amoureuse, et sa décision finale d'interrompre sa série d'histoires, rappelant la colère d'un enfant intolérant à la frustration, lui fait perdre le respect des jeunes Comanches. Dans « Ocean » Vincent et Kenneth s'interrogent aussi sur les conséquences d'un passage à l'âge adulte mal négocié par leur frère Holden :

“He can't make any compromises.” He looked at me bitterly. “He's just a little old kid and he can't make any compromises. If he doesn't like Mr. Grover he can't sing in the dining room even when he knows if he sings that everybody'll leave him alone. What's gonna happen to him Vincent?”

“I guess he'll have to learn to make compromises,” I said, but I didn't believe it and Kenneth knew it. (12)

L'oxymore « old kid » suggère le danger qu'il y a à refuser le changement, le risque de se retrouver bloqué dans un entre-deux ne permettant pas d'atteindre aucune sérénité que ce soit. Les frères de Holden s'inquiètent ici de le voir s'opposer définitivement à ce qui constitue la dernière phase de toute expérience du passage, la phase d'agrégation :

In the third phase (reaggregation or reincorporation), the passage is consummated. The ritual subject, individual or corporate, is in a relatively stable state once more and, by virtue of this, has rights and obligations vis-à-vis others of a clearly defined and “structural” type; he is expected to behave in accordance with certain customary norms and ethical standards binding on incumbents of social position in a system of such positions. (Turner 95)

Refuser de se plier aux règles du monde des adultes, c'est s'interdire l'accès à une certaine stabilité et donc se condamner à se maintenir dans une *instabilité* permanente. Néanmoins, lorsqu'il ne garde qu'un caractère temporaire, cet entre-deux est un espace tout à fait bénéfique et par nature essentiel à la construction personnelle.

## **b. L'espace liminal, centre du mouvement**

À mi-chemin entre le roman (par sa narrativité) et le poème (par sa brièveté), à la fois

279 Voir Chapitre 1, B/1.

objet de culture populaire et élitiste, la nouvelle constitue elle-même un genre intermédiaire et se trouve de ce fait particulièrement adaptée pour explorer les questions de liminalité. Au-delà de la problématique du passage entre deux stades de la vie, qui constitue la préoccupation principale de ce chapitre, Carmignani évoque d'autres dimensions qui pour certaines entrent en jeu dans nos analyses :

De même, la nouvelle (qui prend sa source dans le folklore et la légende) est l'instrument privilégié de l'exploration de l'entre-deux, c'est-à-dire des zones limites à la frontière du familier et de l'étrange, du réel et de l'irréel, de la raison et de la folie, exploration qui débouche parfois sur une révélation inattendue ou une sorte d'épiphanie, c'est-à-dire la manifestation d'une vérité dans des circonstances qui à première vue ne laissaient rien prévoir de semblable. (Carmignani 66)

L'espace liminal se distingue par sa nature paradoxale qui en fait un espace à la fois marginal (Van Gennep parle de « rites de marge »)<sup>280</sup> et central, ainsi que le souligne Turner dans son commentaire sur l'emploi par l'ethnologue franco-allemand des termes *préliminal*, *liminal* et *postliminal* : « Here liminality becomes central and he employs prefixes attached to the adjective 'liminal' to indicate the peripheral position of structure. » (166) Comme pour la notion de seuil, la liminalité s'appréhende autant en termes temporels que spatiaux. Les personnages de Salinger se situent entre deux périodes de leur vie, dans un espace-temps à la fois nécessairement limité et échappant à la chronologie habituelle. Ainsi, la fugue de Holden, pourtant délimitée par des bornes chronologiques bien précises, semble se dérouler hors du temps puisqu'elle s'accomplit à l'insu de l'entourage du jeune homme (qui ne doit rendre de comptes à personne) et qu'elle est caractérisée par un flou temporel (le personnage vit la nuit comme le jour) qui témoigne de sa volonté de faire de cette fugue un espace de liberté totale :

Whether you style it a "quest" or a "flight," Holden's trip has no final destination, being a passage without a rite. Notably, Holden's hegira takes place between the time he leaves Pencey and the official date the school will be let out, a time frame he invents for himself and, being disjoined from adult or social chronology, a period with no identifiable place in any conventional context. (Seelye 27)

De la même manière, si l'escapade canadienne de Jean de Daumier-Smith ne dure que quelques jours ou semaines, celle-ci a lieu durant une période traditionnellement associée au suspens ou à l'entre-deux : les vacances d'été. De plus, lorsque le protagoniste rejoint l'école des Yoshoto, il ignore combien de temps il y restera. Dans « De Daumier-Smith » comme

280 Cette dimension est mise en avant par Vinciane Boudonnet dans son travail : « La marge peut donc être considérée comme un espace 'entre-deux' compris entre deux ou plusieurs groupes distincts. Cette notion désigne alors un lieu de controverses, d'affrontements mais également de rencontre entre des entités antagonistes. [...] Fidèles à la caractéristique mouvante de la marge (et de la marginalité), les marginaux existent dans les zones de passage et, par extension, dans les états transitoires, puisque ce sont des domaines réservés aux mouvements et aux mutations (au sens propre et figuré). » (19)

dans *Catcher*, les personnages suspendent momentanément le cours de leur existence et s'offrent le luxe d'évoluer dans « un espace-temps de flottement entre deux mondes où tous les renversements sont réalisables » (Boudonnet 24). Le potentiel de transformation et de révélation de l'entre-deux est mis en évidence dans certains textes où Salinger désigne le crépuscule comme un moment propice à l'épiphanie. Dans « De Daumier-Smith », l'expérience transcendantale du jeune homme survient « [i]n the nine o'clock twilight » (163). Dans « Seymour », Buddy explique comment son frère aîné lui a indirectement transmis sa philosophie de l'écriture en le conseillant sur sa technique aux billes<sup>281</sup>, un épisode qu'il revit a posteriori comme un instant d'épiphanie. L'anecdote se déroule là encore au crépuscule (« a twilit street » [203]), un moment comme suspendu hors du temps (« time-suspended » [202]) auquel Buddy attribue des propriétés virtuellement magiques (« At that magic quarter hour » [202]). Quelques pages plus loin, l'écrivain rapporte un second moment de révélation survenu un an plus tard, « at that very same magical quarter hour described just a few paragraphs back » (210). Sans doute la nature mouvante de ces instants liminaux plonge-t-elle les personnages dans un état d'instabilité qui laisse la place au surgissement de la révélation, alors que la permanence du quotidien est peu propice à l'irruption du questionnement. Dans le cas de Holden s'ajoute le confort que sa situation liminale lui confère en termes de spatialité, comme le souligne Vinciane Boudonnet :

Ainsi, le voyage (la fuite) de Holden à travers les rues de New York lui assure à la fois la sécurité et l'anonymat (que l'on peut considérer comme la forme sociale de l'invisibilité et de la transparence dont il a besoin), lui garantissant ainsi le charme mystérieux de la disparition. Holden disparaît aux yeux des autres, tout comme il n'existe plus ni dans l'univers de Pencey Prep, ni au sein du foyer familial. (187)

L'anonymat de New York, « espace paradoxal d'un sursis et d'une métamorphose » (Cochoy 84), lui offre la liberté nécessaire à l'exploration de son identité<sup>282</sup>. Le fait que Holden, à l'instar de Franny dans « Zooey », ne soit ici que « en transit » est confirmé à la fin du roman lorsque, après avoir fui le domicile d'Antolini à un moment particulièrement crucial dans son processus de transition, il décide de dormir dans la salle d'attente de Grand Central Station, lieu de passage par excellence (« I didn't know where the hell to go. [...] So finally all I did

281 Voir Chapitre 4, B/2

282 Dans l'essai *Lieu commun*, Bruce Bégout, qui se livre à une étude de la figure du motel américain, vante justement les bénéfices de l'anonymat : « L'anonymat ne provient pas tout d'abord, comme on l'affirme trop souvent, du sentiment de la perte de son identité. Au contraire, il désigne le moment précis où, de son plein gré, la personne se défait des signes trop ostentatoires de son identité, non pour la refuser de front, mais pour en expérimenter plutôt la nature profonde. Grâce à l'anonymat, le sujet se préserve en effet de l'attache étroite à un système de références (familiales, sociales, nationales) qui le contraignent à une incessante prise de position par rapport à autrui et au monde. Dans la dissimulation de son nom, de ses origines et de son être, comme dans l'impersonnalité crue de la chambre du motel, il n'existe qu'*en soi* et *pour soi*, comme détaché de toute détermination contextuelle et hétéronomique, dans une intimité si proche que nul ne peut la troubler. » (144)

was I walked over to Lexington and took the subway down to Grand Central. My bags were there and all, and I figured I'd sleep in that crazy waiting room where all the benches are. So that's what I did. » [252]). L'entre-deux dans lequel se trouve Holden est dupliqué dans l'image du petit garçon qu'il observe sur Broadway :

The kid was swell. He was walking in the street, instead of on the sidewalk, but right next to the curb. He was making out like he was walking a very straight line, the way kids do, and the whole time he kept singing and humming. I got up closer so I could hear what he was singing. He was singing that song, "If a body catch a body coming through the rye." He had a pretty little voice, too. He was just singing for the hell of it, you could tell. The cars zoomed by, brakes screeched all over the place, his parents paid no attention to him, and he kept on walking next to the curb and singing "If a body catch a body coming through the rye." It made me feel better. It made me feel not so depressed anymore. (150)

On peut penser avec Nathalie Cochoy que l'enfant symbolise ici « l'ambivalence de sa démarche » :

le jeune garçon suit la ligne du caniveau, entre l'asile protecteur du trottoir où marchent ses parents et l'espace périlleux de la chaussée où vrombissent les voitures. Comme lui, Holden arpente la lisière incertaine entre l'Eden mythique de l'enfance et le gouffre inquiétant de l'âge adulte. (84)

La scène est apaisante pour le protagoniste de *Catcher* car elle fait office de parenthèse insouciant au cœur de ses pérégrinations, procurant un sentiment salvateur à celui que l'idée de grandir terrifie. Comme le petit garçon qui se livre à un numéro de funambule, tout chez Holden rappelle la liminalité de son statut, dont il a d'ailleurs lui-même l'intuition (« I'm just going through a phase right now. » [20-21]). On a mentionné dans un chapitre précédent la spécificité de son langage, mêlant registres soutenu et familier<sup>283</sup>, et qui met en avant une certaine forme d'instabilité, notamment de sa personnalité. Ce contraste s'exprime parfois au sein d'une même phrase, comme dans « She was ostracizing the hell out of me. » (216) Parfois, une même action est qualifiée de diverses manières en différents endroits : alors que le chien de Jane Gallagher « used to come over and relieve himself on [their] lawn » (99), il s'imagine que le « Fuck you » inscrit sur le mur de l'école est l'œuvre de « some perverty bum that'd sneaked in the school late at night to take a leak or something » (260-261). Cette disposition à changer facilement de registre de langue dénote bien sûr une étonnante faculté d'adaptation mais elle suggère en contrepartie une certaine confusion dans laquelle est plongé le personnage, bien incapable de se situer d'un côté ou de l'autre de la ligne de démarcation sur laquelle il évolue. Son positionnement intermédiaire est souligné de plus belle avec ce détail révélateur de son apparence physique : « I'm six foot two and a half and I have gray

283 Voir Chapitre 2, A/2.

hair. I really do. The one side of my head – the right side – is full of millions of gray hairs. » (13) Surtout, cet entre-deux dans lequel Holden se situe est largement annoncé par son comportement. Très souvent, le jeune homme se singularise par son indécision. Ainsi, au chapitre 16, il rebrousse chemin devant le muséum qu'il souhaitait visiter : « Then a funny thing happened. When I got to the museum, all of a sudden I wouldn't have gone inside for a million bucks. It just didn't appeal to me – and here I'd walked through the whole goddam park and looked forward to it and all. » (159) Son indécision prend volontiers la forme de regrets, comme lorsqu'il rend visite à Spencer (« The minute I went in, I was sort of sorry I'd come. » [11]) ou qu'il s'invente une tumeur pour émouvoir Mrs. Morrow (« I was right away sorry I'd said it, but it was too late. » [75]). En dépit de l'évolution de Holden au cours du roman, la conclusion du texte reste marquée par l'indécision, et donc dans une certaine mesure par la confusion, ce qui remet du reste en cause l'issue du voyage initiatique : « If you want to know the truth, I don't *know* what I think about it. I'm sorry I told so many people about it. » (276-277) Outre cet état de confusion, tout dans son attitude signifie sa position liminale, ainsi dans cet extrait :

I ran all the way to the main gate, and then I waited a second till I got my breath. I have no wind, if you want to know the truth. I'm quite a heavy smoker, for one thing – that is, I used to be. They made me cut it out. Another thing, I *grew* six and a half inches last year. That's also how I practically got t.b. and came out here for all these goddam checkups and stuff. I'm pretty healthy, though.

Anyway, as soon as I got my breath back I ran across Route 204. It was icy as hell and I damn near fell down. I don't even know what I was running for – I guess I just felt like it. (8)

La thématique du passage est d'abord indiquée par la mention du portail, zone frontière à franchir, et par le fait que l'une des premières actions entreprises par Holden dans le roman est de traverser une route pour rejoindre l'autre côté. Le narrateur mentionne par ailleurs sa croissance un peu trop rapide, à laquelle il impute ses problèmes de santé : pour lui, grandir est synonyme de maladie. Enfin, cette scène révèle toute l'ambiguïté du personnage qui court avec l'insouciance légère de l'enfance (« I don't even know what I was running for – I guess I just felt like it. ») mais se voit rattrapé par ses capacités physiques limitées qui lui rappellent que le processus de vieillissement est déjà enclenché (« I have no wind, if you want to know the truth. »). Holden revendique plus loin l'ambivalence de son comportement :

And yet I still act sometimes like I was only about twelve. Everybody says that, especially my father. It's partly true, too, but it isn't *all* true. People always think something's *all* true. I don't give a damn, except that I get bored sometimes when people tell me to act my age. Sometimes I act a lot older than I am – I really do – but people never notice it. People never notice anything. (13)



En attirant l'attention sur la dualité de son attitude et l'impossible uniformité des choses, le jeune homme, non disposé à renoncer à son image de pitre, clame son intention de se maintenir dans cet entre-deux confortable qui lui permet de repousser l'échéance de la maturité. Il se différencie en cela d'un autre personnage du corpus situé dans la phase liminale du passage à l'âge adulte : la jeune Esmé. Alors que le narrateur de *Catcher* cherche désespérément à se raccrocher à un passé qui lui échappe, l'adolescente semble prête à endosser les responsabilités d'une adulte. Sa première apparition montre toute l'ambiguïté de sa situation lorsqu'elle se détache du groupe de la chorale d'enfants par sa voix et son attitude :

Her voice was distinctly separate from the other children's voices, and not just because she was seated nearest me. It had the best upper register, the sweetest-sounding, the surest, and it automatically led the way. The young lady, however, seemed slightly bored with her own singing ability, or perhaps just with the time and place; twice, between verses, I saw her yawn. It was a ladylike yawn, a closed-mouth yawn, but you couldn't miss it; her nostril wings gave her away. (« For Esmé » 90)

Son discours, empreint d'un mélange de candeur et de maturité (« Are you very deeply in love with your wife? Or am I being too personal? » [95]), atteste son envie de prendre sa place dans le monde des adultes. Alors que Holden passe son temps à chahuter (« horsing around »), Esmé se conduit comme une personne raisonnable, responsable notamment de son petit frère orphelin (« He misses our father very much. He was s-l-a-i-n in North Africa. » [97]). Avec Holden et Esmé, Salinger explore les deux pôles opposés de l'entre-deux où s'affrontent résistance au changement et désir de progrès.

On comprend surtout que cet entre-deux est avant tout un espace de jeu pour ces adolescents : Esmé *joue* à l'adulte comme Holden *joue* à faire l'enfant. Pour le narrateur de *Catcher* et celui de « De Daumier-Smith », on a vu que la liminalité spatio-temporelle était synonyme d'une grande liberté. Dans cet intervalle, les jeunes gens peuvent s'amuser à revêtir différents masques qui serviront à l'exploration et à la construction de leur identité<sup>284</sup>. Le passage à l'âge adulte est ponctué d'expériences plus ou moins couronnées de succès (on pense à la rencontre entre Holden et Sunny) et qui servent la même fonction que les masques : « [l']adolescent négocie ainsi son passage de l'enfance à l'état d'adulte à travers des comportements dérogatoires, cherchant à déterminer quelles sont ses propres limites et quelles sont celles d'autrui, s'exerçant, 's'essayant' et se trompant parfois. » (Coslin 24) La fugue et les mensonges de Holden ou de Daumier-Smith sont fondamentalement nécessaires à leur transition vers l'âge adulte, comme l'explique Pierre Coslin :

Ces changements sont plus divers, plus rapides et plus intenses que chez l'adulte. Ils entraînent souvent

284 Voir Chapitre 1, A/2.

des *transgressions*. Comme le rappelle Solal (1985), transgresser, c'est passer outre. Il y a dans ce concept quelque chose de dynamique qui l'apparente en quelque sorte à la progression. Transgression et progression sont toutes deux d'ailleurs antonymes d'un même mot, celui de régression. (23)

Le terme *dynamique* nous semble désigner une caractéristique essentielle de l'entre-deux qui, au fond, ne tolère pas l'inertie. L'adolescence, en particulier, se distingue de l'âge adulte par sa nature mouvante :

Les termes d'*adolescence* et d'*adolescent* sont apparus dans la langue française entre les XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Ils proviennent du verbe latin *adolescere* qui signifie « grandir » et plus précisément de son participe présent. L'être auquel s'applique ce terme est donc étymologiquement celui qui est en train de grandir et s'oppose ainsi à celui dont l'opération de grandir a atteint son terme: l'*adulte* (il s'agit là d'un mot provenant du participe passé de ce même verbe *adolescere*). (Coslin 22)

C'est donc l'idée d'inachèvement qui caractérise le mieux les personnages de Holden ou Jean de Daumier-Smith dont on a vu qu'ils étaient en quête de leur identité propre (« In one month alone, according to my diary for 1939, I completed eighteen oil paintings. Noteworthy enough, seventeen of them were self-portraits. » [« De Daumier-Smith » 132-133]). Le concept d'identité nécessite cependant d'être questionné, ainsi que l'a fait Laplantine qui estime que l'unité qu'on voudrait lui prêter est tout bonnement impossible (on se rappelle les protestations de Holden face à son professeur Mr. Vinson : « I mean he'd keep telling you to *unify* and *simplify* all the time. Some things you just can't *do* that to. » [*Catcher* 240]). L'identité a ceci de rassurant qu'elle sous-entend une forme de certitude, voire d'immuabilité : « [c]ompacte, solidement installée dans la reproduction de l'identique, l'identité apparaît alors comme quelque chose de dur, de net, de définitif, quelque chose auquel on puisse venir s'accrocher ou se cramponner. » (Laplantine, *Je, nous et les autres* 27) Mais le problème que pose cette conception d'une identité *définitive*, c'est qu'elle exclut toute possibilité de mouvement, de changement : « [l]a pensée de l'identité, de l'identique et de l'identification, qui est commandée par une logique de la proposition, voire du mot, non de la phrase et encore moins du récit, exclut le temps de son horizon. Elle désigne et détermine un état (*ser*), non un mouvement (*estar*). » (Laplantine, *Je, nous et les autres* 69) Or on l'a dit, la nature même du passage est d'être mouvant. On remarque ainsi la difficulté qu'éprouve Holden à s'attarder dans les lieux qu'il visite. Ses déambulations dans les rues de New York sont certes entrecoupées de moments de pause dans des bars, des hôtels ou des musées, mais le personnage ne s'arrête jamais longtemps. De plus, la nécessité de sans cesse se remettre en mouvement semble souvent s'imposer à lui. Chez Spencer, le besoin de partir surgit de manière soudaine : « I felt sorry as hell for him, all of a sudden. But I just couldn't hang

around there any longer [...]. » (*Catcher* 20) D'autres fois, Holden crée lui-même les conditions qui l'obligent à quitter un lieu : « After I'd told her I had to meet somebody, I didn't have any goddam choice except to *leave*. » (114) Surtout, le héros de *Catcher* parcourt de nombreux kilomètres à pied au cours de ses trois jours d'errance, laissant penser qu'il redoute l'immobilité. Marcher lui apparaît souvent comme un besoin, ainsi qu'on peut le voir ici :

I walked all the way back to the hotel. Forty-one gorgeous blocks. I didn't do it because I felt like walking or anything. It was more because I didn't feel like getting in and out of another taxicab. Sometimes you get tired of riding in taxicabs the same way you get tired riding in elevators. All of a sudden, you have to walk, no matter how far or how high up. When I was a kid, I used to walk all the way up to our apartment very frequently. Twelve stories. (115)

La même impression de mouvement contraint se dégage de la nouvelle « De Daumier-Smith », le narrateur étant confronté à plusieurs reprises à l'impossibilité de s'asseoir, et donc de trouver le repos et la tranquillité d'esprit qui symboliseraient la fin de son voyage initiatique. Le phénomène commence à New York et témoigne du mal être et de l'instabilité de Jean de Daumier-Smith qui, encore en transit, vit dans un hôtel avec son beau-père :

One afternoon, a week or so later, as I was coming out of the Ritz Hotel, where Bobby and I were indefinitely stopping, it seemed to me that all the seats from all the buses in New York had been unscrewed and taken out and set up in the street, where a monstrous game of Musical Chairs was in full swing. (131-132)

L'expérience se reproduit chez les Yoshoto, la chambre qu'il occupe n'étant pas équipée de chaise : « He started to apologize for the fact that there were no chairs in his son's room – only floor cushions » (140). De plus l'impénétrabilité de ses hôtes, mentionnée à trois reprises en l'espace de quelques pages (« Neither of them had ever looked more *inscrutable*. » [142]) convoque une atmosphère de mystère autour de l'école des Amis des Vieux Maîtres qui n'aide pas le personnage à se familiariser avec cet environnement où tout lui paraît instable et incertain. Par conséquent, lorsqu'il prend finalement l'initiative de monter une chaise dans sa chambre suite à son expérience épiphanique, on comprend que Jean de Daumier-Smith a enfin achevé sa transition et est dorénavant prêt à intégrer le monde des adultes.

La volonté de Salinger de représenter ces instants de transition par essence mouvants, changeants et donc insaisissables fait de nouveau écho à un mode de pensée plus oriental qu'occidental. Tout comme la philosophie chinoise privilégie l'importance du cheminement sur le résultat, elle se révèle plus à même de penser l'entre-deux, quand notre culture délaisse ce qui est « en devenir » pour ce qui « est ». On trouve cette idée explicitée par Jullien :

Car on voit pourquoi, de l'« entre », la philosophie européenne n'a pu s'occuper : l'*entre* est ce qui, par

nécessité – ou, disons aussi bien, fatalité – échappe à la question de l'Être, celle à partir de laquelle s'est articulée, depuis les Grecs, la philosophie. Parce que l'« entre » échappe à la détermination, elle qui fait « être », à la question du propre et de la propriété, l'*entre* est par conséquent ce qui se dérobe à la prise du « discours sur l'être », autrement dit l'ontologie. Je dis : « l'entre est ce qui », mais justement, l'« entre » n'est pas un « ce qui », substantiel et substantif, qui déjà est ontologique. L'« entre » n'a pas d'« en soi », ne peut exister *par soi* ; à proprement parler, l'« entre » n'« est » pas. Du moins est-il sans qualité. Comment pourrait-on en parler ?

L'*entre*, donc, n'a rien en propre, ne possède pas de statut, par conséquent passe inaperçu. En même temps, l'*entre* est par où tout « passe », « se passe », peut se déployer. Or, parce qu'elle n'a pas isolé de verbe « être », n'a donc pas eu à s'enquérir de l'Être, n'a pas déployé les ressources, par ailleurs si fécondes, de l'ontologie, la langue-pensée chinoise ne pourrait-elle pas opportunément nous aider à le cerner ? (Jullien, *L'écart et l'entre* 51)

Cet *entre* si cher à Salinger, c'est l'espace liminal du mouvement et de tous les possibles, un espace suspendu dans lequel le sujet peut s'inventer à sa guise mais qui refuse toute idée d'achèvement. Tenter de capturer le mouvement du temps, c'est déjà essayer de suspendre l'idée de fin et, avec elle, celle de la mort, ainsi qu'on le verra plus loin. Mais l'entre-deux, comme son nom l'indique, est bel et bien un espace délimité dans le temps, amenant ainsi l'écrivain à s'intéresser aussi à sa dimension parenthétique.

## 2. Représentations temporelles et spatiales de la parenthèse

En analysant les stratégies littéraires privilégiées notamment par Buddy pour réaliser un portrait de Seymour, on a pu observer le rôle joué par la parenthèse dans la mise en avant de l'accessoire, ainsi que sa vocation à générer un second plan de lecture lorsqu'elle se fait le lieu de commentaires métatextuels. Ici, la parenthèse prend une toute autre dimension, temporelle cette fois. Car l'intérêt de Salinger pour la représentation du passage, c'est-à-dire du mouvant, de l'inachevé, va de pair avec une attention portée à ces moments où le temps semble suspendre son cours, et où l'existence des personnages s'enraye.

### a. Poétique de la parenthèse

Dans une lettre au critique du *New Yorker* Wolcott Gibbs datée du 20 janvier 1944, Salinger clame son amour de la nouvelle : « I love the short story. If I ever get shot and I'm about to pass out, I want somebody to read a good short story to me. » (J.D. Salinger à Wolcott Gibbs) Sa prédilection pour ce genre court s'explique par sa préférence pour la description de ce que Happe qualifie de « petits séismes privés » et d'« abrasions du quotidien » (Happe, « De 'The Young Folks' à 'Hapworth16, 1924' » 25). Dans son introduction au recueil *Salinger : The Classic Critical and Personal Portrait*, Grunwald écrit en 1962 : « the Romanticism of the present American generation is more private, more limited, more given to introspection than to the dream, marked by the small gesture rather than the large escapade. In a sense, Salinger fits into that mood. » (xxvii) Aux antipodes du grand roman américain, l'écrivain se passionne ainsi pour la représentation de mondes réduits. À l'exception notable de *Catcher* et – jusqu'à un certain point seulement – des nouvelles écrites sur fond de Seconde Guerre mondiale, ses récits font peu de cas des contextes historique et culturel dans lesquels ils s'inscrivent. De cet angle d'approche resserré découle l'inclination pour la forme courte de la nouvelle dont la lecture doit pouvoir elle-même prendre l'aspect d'une parenthèse autonome dans la journée d'un lecteur :

Poe [...] avait bien entrevu cette dimension essentielle, lui qui définissait le conte (mais la définition vaut aussi bien pour la nouvelle : Poe lui-même généralise en parlant de « The short prose narrative » – le court récit en prose) comme un genre de composition dont la lecture, requérant d'une demi-heure à une ou deux heures (« requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal »), peut être effectuée d'une traite (« at one sitting »). (Tibi 9)

L'appréhension du temps est l'un des éléments qui distinguent fondamentalement la nouvelle du roman : « [c]elui-ci serait un art de l'évolution, celle-là un art de la révélation instantanée. Le duratif de l'un s'opposerait au ponctuel de l'autre, comme l'extensif à l'intensif. » (Tibi 36) Quand le roman scrute le temps qui s'écoule, et se veut le théâtre d'évolutions souvent plus progressives, la nouvelle, au cadre plus restreint, se focalise essentiellement sur des moments particuliers et autonomes, dont la signification ne dépend pas de leur inclusion dans une plus vaste continuité. « La nouvelle prend souvent pour sujet des moments de crise : or la crise, si elle est située à la jointure de deux segments temporels – les circonstances qui y conduisent, les conséquences qui, éventuellement, en découlent – est en elle-même soustraite au flux temporel. » (Tibi 36)

Souvent dans la nouvelle l'espace se fait l'écho de la durée singulière et limitée qu'elle explore. Liliane Louvel et Claudine Verley expliquent par exemple :

On a dit que la nouvelle était *monotopique* en opposition au roman polytopique. Il y a en effet rarement plus de deux ou trois lieux différents dans une nouvelle et souvent la règle classique de l'unité de lieu est respectée [...]. Les *lieux* sont aussi fréquemment *circonscrits, clos* et manifestent ainsi leur homologie avec la nouvelle elle-même. (20)

C'est en effet le cas chez Salinger, même si Happe attribue quant à lui le fait que dans *Nine Stories* « la concentration de l'action se reflète en effet dans la réduction des décors à une extrême simplicité [...], voire à une unité de lieu et de temps » à « l'ambition initiale de Salinger [...] de devenir auteur de pièces de théâtre ». (Happe, « De 'The Young Folks' à 'Hapworth 16, 1924' » 26) Les deux analyses ne sont évidemment pas incompatibles. Cependant, alors que Pierre Tibi attire l'attention sur « la troublante récurrence de certains lieux *publics* – authentiques lieux *communs* dans la nouvelle – » (37) qui permettent la reconstitution de microcosmes où des personnages d'horizons différents peuvent se rencontrer, ces espaces sont peu présents dans les nouvelles du corpus. Bien plus fréquents sont les lieux clos, voire confinés, qui relèvent du domaine de l'intime : des salons (« Once a Week », « Uncle Wiggily », « Just Before the War »), des chambres (« I'm Crazy », « A Girl I Knew », « Pretty Mouth »), mais aussi des toilettes (« Franny ») ou des salles de bain (*Catcher*, « Raise High », « Zooney »), lieu de la mise à nu par excellence. Dans l'éventail de lieux plus ou moins circonscrits qui servent de décor aux explorations introspectives des personnages se détachent souvent des espaces qui apparaissent comme suspendus hors du temps et du monde. Dans « A Girl I Knew », le narrateur se remémore un séjour de cinq mois à Vienne effectué lorsqu'il avait dix-huit ans. Cette période de flottement, de suspens dans le cours de ses études et de sa vie montre une qualité parenthétique qui est dupliquée au niveau topographique, signalant par

la même occasion la nature exclusive de sa relation avec Leah :

For about four months I saw her two or three evenings a week, for an hour or so at a time. But never outside the apartment house in which we lived. [...] I soon found out after we met that Leah's father had promised her in marriage to some young Pole. Maybe this fact had something to do with my not quite palpable, but curiously steady disinclination to give our acquaintanceship the run of the city. (152)

Pour ce personnage, la réduction de l'espace est synonyme d'une amplification du sentiment d'intimité partagé avec la jeune fille, de sorte qu'il vit cette extraction du monde réel comme un privilège, les circonstances lui permettant par ailleurs de continuer à nier la réalité de la situation de son amie. Mais le plus souvent l'aspect confiné des lieux fréquentés par les personnages véhicule une sensation de claustrophobie, symptôme de la situation de crise en train de se jouer. Dans « Uncle Wiggily », les difficultés de Mary Jane à trouver la maison d'Eloise sont révélatrices de la coupure qui s'est opérée entre la jeune mère et le reste du monde. Le titre de la nouvelle semble d'ores et déjà pointer du doigt la responsabilité du Connecticut, un état associé à la stase et ainsi opposé à l'idée de mouvement contenue dans le nom « Wiggily », qui symbolise la vie passée du personnage. La vue obstruée des fenêtres poussiéreuses aux rideaux tirés en pleine journée (22) et son refus de sortir chercher son mari exposé aux chutes de neige (35) indiquent l'isolement dans lequel Eloise s'est barricadée. Même à l'échelle de son quartier le temps semble s'être arrêté avec la suspension du renouvellement des générations : « There are no little boys in the neighborhood. No children at all. They call me Fertile Fanny behind my – » (27) Le Connecticut, le quartier d'Eloise, sa maison, le salon qui abrite la discussion dans laquelle elle se retranche avec Mary Jane : la mise à l'écart du monde se répète et se précise dans une structure gigogne rappelant l'étau progressivement resserré autour de la femme au foyer. Cette mise entre parenthèses, vécue comme étouffante, produit une sensation proche de la claustrophobie. On retrouve cette concordance entre parenthèse temporelle et confinement spatial à plusieurs reprises chez Salinger. Par exemple, « Birthday Boy », nouvelle non-publiée de 1946, se déroule dans la chambre d'hôpital où Ray a été admis pour soigner son alcoolisme. L'entrée de sa petite amie, « shutting the inner double door » (2), reproduit le mouvement de parenthèses que l'on ferme, soulignant l'isolement du patient à qui il est interdit de quitter son lieu de cure. La sensation d'enfermement est exacerbée par la vue obturée de la fenêtre : « He took his hand out of hers and looked out the window to his left. There was the other side of the building to see. » (3) Les huis-clos dépeints par Salinger ont ainsi souvent un caractère étouffant, en dépit des révélations qu'ils permettent de faire surgir pour les personnages. On pense également à Buddy Glass qui dans « Raise High » est amené lors d'une permission de l'armée à partager

temporairement une voiture avec les proches d'une fiancée délaissée à l'autel par son frère Seymour. La pathologie dont souffre le narrateur, un cas sévère de pleurésie, devient alors la manifestation physique des sensations d'étouffement et de suffocation que la situation lui inspire. On remarque d'ailleurs qu'une fois sorti du véhicule le jeune homme ne se plaint presque plus de sa maladie. Cependant, bien que les événements de « Raise High » marquent une pause atypique dans la continuité de l'existence de Buddy, d'autres textes du corpus illustrent mieux le caractère à part de l'expérience suspendue, hors du temps comme de l'espace. On peut notamment prendre l'exemple de ces récits dont l'intrigue se déroule sur un bateau, comme « Teddy » ou plus significativement encore « A Young Girl in 1941 ». En effet, au milieu de l'océan le paquebot échappe à toute délimitation spatio-temporelle, en même temps que ses passagers doivent s'acclimater à un univers réduit et inexorablement borné. Espace rigoureusement circonscrit au milieu d'une étendue en apparence uniforme et infinie, il représente parallèlement un compromis entre stase et mouvement : le temps ordinaire est momentanément suspendu, les passagers se soustrayant au rythme du quotidien, mais le bateau, loin d'être immobile pour autant, est au contraire perpétuellement en mouvement sur les flots. On comprend pourquoi Salinger a utilisé ce décor dans plusieurs nouvelles et on peut suspecter que c'est justement cette volonté de se soustraire au passage du temps qui amène un Lionel traumatisé par la violence du monde adulte à se retrancher sur la petite embarcation de son père dans « Dinghy ».

Les moments de parenthèse qui viennent suspendre la vie des personnages correspondent parfois à cet entre-deux constitutif des rites de passage. C'est ce que suggère Boudonnet qui parle de « la sensation observée chez les héros de J.D. Salinger de n'être issus de nulle part, comme suspendus dans le temps et l'espace, dans un lieu où tout reste à inventer. » (185) L'entre-deux est alors associé directement à la mort, ainsi que le constate Arnold Van Gennep suite à son observation des rites de passage chez plusieurs tribus australiennes, amérindiennes et africaines : « [d]ans certaines d'entre elles, le novice est considéré comme mort, et il reste mort pendant la durée du noviciat. » (108) L'initiation à proprement parler (qui comprend la transmission de savoirs et de savoir-faire) et la cérémonie religieuse qui clôture la période de liminalité sont donc précédées d'une extraction du sujet du monde des vivants, qui passe par un isolement total similaire à une période de quarantaine. Turner, qui évoque à ce sujet « a limbo of statuslessness » (97) et « a 'moment in and out of time' » (96), poursuit les observations de Van Gennep :

Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. As such, their ambiguous and indeterminate



attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions. Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon. (95)

À l'exception des deux derniers, on note que l'ensemble de ces symboles ou motifs apparaît dans *Catcher*, où Holden flirte justement avec la mort, que ce soit par ses comportements autodestructeurs ou lorsqu'il s'imagine parler à Allie. Dans un article intitulé « Holden Caulfield et le fou qui vivait dans les tombes. Réflexion sur une péripécie de Marc (le Démoniaque de Gérasa : Marc 5.1-20) », Sylvie Mathé compare le protagoniste à la figure biblique du possédé de Gérasa, pour qui Holden confesse une réelle affection (« If you want to know the truth, the guy I like best in the Bible, next to Jesus, was that lunatic and all, that lived in the tombs and kept cutting himself with stones. I like him ten times as much as the Disciples, that poor bastard. » [130]) et qui vit lui aussi parmi les morts :

Vivre dans les tombeaux, c'est vivre au pays des morts, dans une extériorité radicale, un exil volontaire de la communauté des vivants. L'extériorité est ici signe d'aliénation totale, de négation du vivant. Les liens ont été rompus avec la communauté des hommes dans un acte de violence moins libérateur qu'asservissant. Être étranger au monde des vivants, le possédé est *déchainé* mais aussi *aliéné*, il existe parmi les tombes dans un dehors absolu. (369)

Boudonnet explique la fascination du narrateur de *Catcher* par l'inachèvement de son processus de deuil qui le maintient dans un entre-deux hésitant et l'empêche de prendre sa place parmi les vivants :

Ainsi, les personnages souffrant d'un deuil se situent dans cette zone frontière, entre la vie et la mort, et ne semblent plus appartenir réellement à aucun des deux domaines. L'intégration au monde des vivants et à ses joies superficielles semble donc impossible tout comme le voyage dans l'au-delà que l'état de vivant interdit. (52)

On voit ici que l'expérience transitoire des personnages peut aller très loin, jusqu'à une disparition fantasmée du monde des hommes.

Charles E. May, spécialiste du genre nouvellistique, argue que l'angle choisi par un auteur importe davantage dans le cas de la nouvelle que pour le roman, car les limites du genre court l'empêchent de représenter un monde dans lequel il est possible de se projeter : « perspective or 'angle of vision' becomes most important in the short story, which does not present a world to enter, as does the novel, but a vignette to contemplate. » (13) Cette vignette, si elle se détache du continuum temporel, n'en est pas moins originellement issue de ce dernier. Pierre Tibi invite le lecteur à prêter une attention toute particulière aux titres des nouvelles, qui peuvent être ouverts ou fermés :

Qu'il éclaire ou qu'il égare, le titre fermé circonscrit un sujet, identifie son propos (*Comment j'ai fini par tomber amoureuse*, *Comment j'ai rencontré mon mari*), pose les règles d'un jeu, ne serait-ce que pour les subvertir. Le titre ouvert, lui pose une question [...]. En un sens, cependant, tout titre est virtuellement ouvert, puisqu'il dirige notre attention vers l'aval du texte, il est indétermination, vide à combler. (21-22)

On relève chez Salinger de nombreux titres que l'on peut dire « fermés » car ils circonscrivent le sujet de la nouvelle qu'ils introduisent en lui assignant d'emblée un cadre spatial (« Uncle Wiggily in Connecticut », « Down at the Dinghy », « A Boy in France »<sup>285</sup>) ou temporel (« The Long Debut of Lois Taggett », « Last Day of the Last Furlough », « Birthday Boy », « A Young Girl in 1941 With No Waist At All », « A Perfect Day for Bananafish », « Just Before the War with the Eskimos », « De Daumier-Smith's Blue Period », « Hapworth 16, 1924 ») plus ou moins précis ou explicites. Ce faisant, ces titres insistent sur l'allure de parenthèse que prend l'intrigue à venir. Les moments dépeints dans ces nouvelles sortent généralement du quotidien des personnages et bousculent leurs habitudes. C'est le cas dans « Elaine », où la perturbation est annoncée explicitement :

Early in September, shortly before high schools opened, there was an irregularity to the program. One of the ushers at the neighborhood R.K.O. theater, a pale, blond boy who carried a white comb in his hip pocket and was constantly running it through his hair, invited Elaine to the beach over Sunday, and his invitation was accepted. (69)

L'intégralité de sa relation avec Teddy Schmidt, l'ouvreur en question, constituera une « irrégularité » dans le programme de la vie de Elaine, une parenthèse dans son existence routinière. Il en va de même pour Holden dans « Slight Rebellion », Jean de Daumier-Smith dans la nouvelle éponyme, le narrateur de « A Girl I Knew » ou encore Franny dans *Franny and Zooey*. Les personnages sont présentés dans un moment de déstabilisation dont l'issue déterminera la suite de leur existence. Bien que les événements relatés n'entrent pas dans le quotidien de leur vie, ils revêtent un caractère d'exemplarité car la manière dont ils leur font face laisse présager de la suite de leur existence (on comprend sans mal que Elaine n'échappera jamais à l'emprise maternelle, tandis que Franny nous semble avoir recouvré l'équilibre nécessaire à une vie épanouie).

La tension entre mouvement et suspens qui caractérise l'expérience intervallaire se retrouve enfin au cœur du moment de crise. Il est fréquent que, au seuil du point de rupture, le temps semble se suspendre pour les personnages. On observe par exemple ce phénomène dans « Franny », lorsque la jeune fille se réfugie dans les toilettes du restaurant :

285 Dans la mesure où il a été publié en 1945, à une époque où les nouvelles sur le thème de la guerre fleurissaient dans les magazines (quel que soit leur degré de réalisme), le titre de ce texte nous renseigne autant sur l'époque que sur le lieu.

Without any apparent regard to the suchness of her environment, she sat down. She brought her knees together very firmly, as if to make herself a smaller, more compact unit. Then she placed her hands, vertically, over her eyes and pressed the heels hard, as though to paralyze the optic nerve and drown all images into a voidlike black. Her extended fingers, though trembling, or because they were trembling, looked oddly graceful and pretty. She held that tense, almost fetal position for a suspensory moment – then broke down. (22)

L'attitude adoptée par la jeune fille indique son désir de disparaître (« as if to make herself a smaller, more compact unit ») et son refus de faire face au monde (« drown all images into a voidlike black »), le tout en invoquant l'image d'un retour au statut fœtal, symbole dont Turner a relevé la fréquence dans les rites de passage. La tension est palpable dans la description de ce « suspensory moment » qui précède l'effondrement de Franny et s'apparente à un instant d'apnée. Le même sentiment s'impose dans « De Daumier-Smith » lorsque le narrateur, au seuil de son moment épiphanique, s'arrête, comme hypnotisé par la scène : « I stood watching her, fascinated, till suddenly she sensed, then saw, that she was being watched. » (163) On retrouve cette interruption du mouvement dans « Uncle Wiggily » : « She snapped on the light in Ramona's room and held on to the switch, as if for support. She stood still for a moment looking at Ramona. Then she let go of the light switch and went quickly over to her bed. » (36) Une fois la pause terminée (« stood still ») le mouvement repart de plus belle (« went quickly over to her bed »), à la manière d'une profonde expiration qui mettrait fin à une phase d'apnée. L'image est chère à Salinger car on relève le même type de pause, mais cette fois plus longue, chez Zooey : « Once again he leaned forward on his elbows and buried his face in his hands. This time he sat motionless for almost a half hour. » (« Zooey » 182) Ces moments de suspens participent d'une poétique de la parenthèse qui se dessine dans de nombreuses nouvelles et *novellas* du corpus en mobilisant tant les dimensions temporelle que spatiale pour dépeindre des phases qui s'apparentent à des interruptions dans la vie des personnages. Ce phénomène se trouve particulièrement bien illustré dans les nouvelles de guerre de l'écrivain.

#### **b. « Wartime, crazy time, nobody's time » (« A Boy in France » 62)**

Ce que l'on désigne par « nouvelles de guerre », on l'a vu, n'a dans le cas de Salinger que peu de rapport avec des textes réalistes décrivant la violence des combats et de l'expérience des soldats en général. En revanche, l'auteur insiste nettement dans ces textes sur la rupture franche qui s'établit entre acteurs et spectateurs de la guerre, et plus

particulièrement sur la manière dont les combattants vivent ce déracinement du monde quotidien qui jusque-là était le leur. Tous ne réagissent pas de façon similaire à cette expérience de mise à l'écart temporaire, mais tous manifestent le sentiment d'avoir été arrachés au flux ordinaire de leur existence qui, de fait, est mise entre parenthèses compte tenu des circonstances. Dans la majorité des nouvelles concernées, Salinger s'attache à montrer le fossé qui sépare le monde des civils restés aux États-Unis (qui en temps de paix pourrait être appelé monde « normal ») de celui des hommes ayant rejoint le théâtre des opérations. À plusieurs reprises il pointe du doigt l'insouciance, voire l'indifférence de ceux qui n'ont pas quitté le confort de leur vie quotidienne<sup>286</sup>, à l'instar de Loretta, la petite amie de Clay dans « For Esmé », qui écrit régulièrement à son fiancé « from a paradise of triple exclamation points and inaccurate observations » (108) ou de Bernice dans « The Children's Echelon », qui se plaint des conséquences de la guerre, celles-ci se résumant pour elle d'abord à une raréfaction des collections de vêtements dans les magasins, puis à une raréfaction des jeunes hommes dans les rues de New York. L'égoïsme et l'inconscience des civils culminent dans les demandes totalement inappropriées que ces derniers formulent à l'égard de leurs proches partis en Europe. Dans « Once a Week », la femme du protagoniste espère que son mari soit envoyé à Londres pour pouvoir lui faire parvenir du tissu : « I'd love some material. Some tweed. Anything. » (59) La belle-mère du Sergent X émet une requête similaire dans « For Esmé », alors que la femme du personnage rappelle quant à elle l'adolescente de « The Children's Echelon » :

I then looked through all my pockets, including my raincoat, and finally found a couple of stale letters to reread, one from my wife, telling me how the service at Schrafft's Eighty-eighth Street had fallen off, and one from my mother-in-law, asking me to please send her some cashmere yarn first chance I got away from "camp." (91)

La demande de son frère se révèle encore plus incongrue et choquante :

He opened the envelope, loosely resolved to read the letter straight through, but read only the top half of the first page. He stopped after the words "Now that the g.d. war is over and you probably have a lot of time over there, how about sending the kids a couple of bayonets and swastikas ..." After he'd torn it up, he looked down at the pieces as they lay in the wastebasket. He saw that he had overlooked an enclosed snapshot. He could make out somebody's feet standing on a lawn somewhere. (106)

Le démembrement symbolique de la personne sur la photographie (dont le corps ne sera jamais identifié) montre combien l'horreur des combats s'est insinuée dans la vie personnelle

286 Dans le livre *Wartime*, Paul Fussell insiste sur le ressenti (et le ressentiment) des soldats vis-à-vis de leurs compatriotes : « What drove the troops to fury was the complacent, unimaginative innocence of their home fronts and rear echelons about such experiences as the following, repeated in essence tens of thousands of times. » (270)

du Sergent X, irrévocablement marqué et hanté par ce dont il a été le témoin. Le décalage est ici souligné entre l'innocence de sa famille qu'on imagine poser, souriante, pour la photo-souvenir, et l'état de dislocation et de désagrégation symboliques qui est le sien après son expérience française. L'incompréhension des civils est un thème récurrent dans l'œuvre de Salinger, qui semble persuadé que leur ignorance ne pourra jamais être surmontée. L'abîme qui sépare les deux parties est proclamé par Vincent dans « Last Day » : « G.I.'s – especially G.I.'s who are friends – belong together these days. It's no good being with civilians anymore. They don't know what we know and we're no longer used to what they know. It doesn't work out so hot. » (53) Fussell témoigne de cette frustration éprouvée par les soldats face à l'incommunicabilité de leur expérience, déformée et aseptisée pour ménager le grand public :

What was it about the war that moved the troops to constant verbal subversion and contempt? It was not just the danger and fear, the boredom and uncertainty and loneliness and deprivation. It was rather the conviction that optimistic publicity and euphemism had rendered their experience so falsely that it would never be readily communicable. They knew that in its representation to the laity what was happening to them was systematically sanitized and Norman Rockwellized, not to mention Disneyfied. (267-268)

L'esthétisation de la guerre est dénoncée dans « Once a Week » à travers les considérations triviales de la femme du soldat qui se prépare à partir<sup>287</sup> : « 'I *hope* they put you in the Cavalry. The Cavalry's lovely,' she said. 'I'm mad about those little sword do-hickies they wear on their collars. And you *love to ride* and all.' » (58) Contrairement à son mari, elle ne semble pas ressentir d'angoisse particulière face à la situation (son bâillement et ses plaintes quant à l'heure trop matinale rompent avec la solennité du moment). Au contraire, dans « Last Day of the Last Furlough » (la répétition de l'adjectif « last » insistant sur l'imminence d'un changement radical pour le protagoniste), Babe est éminemment conscient de la transition sur le point de s'opérer entre sa vie actuelle et celle qui l'attend en Europe. Chaque moment vécu en compagnie de sa sœur est réévalué au prisme de son départ : « When she saw him, her face lit up like nothing he ever saw before, and it was worth fifty wars. » (50) Sur le point d'être arraché à sa propre vie, conscient de n'être qu'en sursis (« *C'mon out, Mattie*, he thought. *I don't have much time.* » [49]), le jeune homme idéalise les instants passés avec Mattie, leur description avoisinant la béatitude, comme pour se créer des souvenirs à emporter sur le champ de bataille :

Babe bent down and picked up the drag rope of the sled; then he walked through the snow toward the street, with Mattie beside him. The other kids, the rest of the *Wuthering Heights* crowd, stared. Babe

287 Dans « Soft-Boiled Sergeant » déjà le narrateur s'insurge contre l'*hollywoodisation* de la guerre (voir Chapitre 1, A/1).

thought, *This is for me. I'm happier than I've ever been in my life. This is better than my books, this is better than Frances, this is better and bigger than myself. All right. Shoot me, all you sneaking Jap snipers that I've seen in the newsreels. Who cares?* (50)

La défamiliarisation dont les soldats font l'expérience est en effet un thème récurrent dans les nouvelles de guerre de Salinger<sup>288</sup>. Dans « This Sandwich » elle s'exprime par exemple par une forme de déréalisation éprouvée par Vincent, qui paraît par moments presque désorienté et simple spectateur de la situation : « The character in the front of the truck yells at me again. » (76) Dans « A Boy in France », le sentiment de Babe d'avoir été arraché à son univers familial est exprimé à l'aide du discours indirect libre : « When he awoke, it was nearly ten o'clock – wartime, crazy time, nobody's time – and the cold, wet, French sky had begun to darken. » (62) L'emploi du double tiret, qui fonctionne lui-même à la manière d'une parenthèse, souligne l'aspect temporaire de sa situation. Son séjour français ne constitue qu'un intervalle, caractérisé d'abord par une déstabilisation géographique : le placement d'une virgule avant le qualificatif « French », qui en fait un adjectif coordonné, fait ressortir toute l'étrangeté de ce ciel que la narration aurait aussi bien pu qualifier de « non-American »<sup>289</sup>. L'extraction hors du continuum temporel est quant à elle signalée par l'expression « nobody's time », qui oppose à la datation précise toujours en vigueur (« nearly ten o'clock ») l'impression qu'a le jeune homme de se trouver dans un vide temporel. À la lecture de la lettre de sa petite sœur, celle-ci se double d'un sentiment de néant géographique. Mattie, dont la question « Are you in France ? » est répétée trois fois (64), ignore *où* se trouve son frère. Pour lutter contre cette perte de repères et cette impression de se trouver hors du temps, Babe se projette dans un après qu'il construit sur ses souvenirs d'avant-guerre, essayant en somme par tous les moyens de ne pas penser au présent :

“When I take my hand out of this blanket,” he thought, “my nail will be grown back, my hands will be clean. My body will be clean. I'll have on clean shorts, clean undershirt, a white shirt. A blue polka-dot tie. A gray suit with a stripe, and I'll be home, and I'll bolt the door. I'll put some coffee on the stove, some records on the phonograph, and I'll bolt the door. I'll read my books and I'll drink coffee and I'll listen to music, and I'll bolt the door. I'll open the window, I'll let in a nice, quiet girl – not Frances, not anyone I've ever known – and I'll bolt the door. I'll ask her to read some Emily Dickinson to me – that

288 L'auteur lui-même a visiblement connu ce sentiment de défamiliarisation, ainsi qu'il le suggère dans l'encart biographique du magazine *Story* lors de la publication de « Once a Week » (Novembre-Décembre 1944) : « I'm twenty-five, was born in New York, am now in Germany with the Army. I used to go pretty steady with the big city, but I find that my memory is slipping since I've been in the Army. Have forgotten bars and streets and buses and faces; am more inclined, in retrospect, to get my New York out of the American Indian Room of the Museum of Natural History, where I used to drop my marbles all over the floor. . . . [...] Am still writing whenever I can find the time and an unoccupied foxhole. » (1)

289 L'implication est d'ailleurs précisée explicitement plus loin : « He stared up into the sky again, the French sky, the unmistakably French, not American sky. » (64)

one about being chartless – and I'll ask her to read some William Blake to me – that one about the little lamb that made thee – and I'll bolt the door. She'll have an American voice, and she won't ask me if I have any chewing gum or bonbons, and I'll bolt the door.” (63)

Le besoin impérieux de verrouiller sa porte reflète son désir de refermer définitivement la parenthèse de la guerre. Le jeune homme se cramponne au familier, au quotidien qui était le sien *avant* mais n'est plus, remplacé par celui du champ de bataille<sup>290</sup>. Stratégie de fuite, cette tendance à se raccrocher au connu pour traverser le tumulte de cette parenthèse militaire est nécessaire à la survie, à tout le moins mentale, de Babe. Elle l'est aussi pour Vincent qui, dans « This Sandwich », s'évade lui aussi par la pensée. Tout comme son ami se projette dans un avenir qu'il imagine fait de certitude et de stabilité, l'aîné des Caulfield s'efforce de s'extraire de sa situation présente en se reposant sur l'idée illusoire que la vie continue « à la maison » et qu'il pourra à son retour reprendre les choses là où il les avait laissées : « While you dance and the band plays on, you think about everything in the world except music and dancing. You wonder if your little sister Phoebe is remembering to take your dog out regularly, if she's remembering not to jerk Joey's collar – the kid'll kill the dog someday. » (79)

Afin de relativiser très légèrement la détresse de l'individu contraint à mettre sa vie entre parenthèses pour aller la risquer, quelques textes présentent cet espace intervallaire comme l'occasion de rencontres fortes qui n'auraient jamais pu se produire en temps « normal ». C'est notamment le cas de « For Esmé », qui comprend l'une des plus touchantes associations de personnages de l'œuvre de Salinger, reposant sur une relation humaine hors normes, parce que chargée de l'émotion due aux circonstances. Esmé souligne la nature éphémère de leur rencontre, de vive voix d'abord (« 'Isn't it a pity that we didn't meet under less extenuating circumstances?' I said it was. I said it certainly was. » [103]) puis dans la lettre qu'elle lui adresse quelques semaines plus tard, où elle indique avec une précision déconcertante la date de leur conversation qui de la sorte apparaît davantage encore comme une bulle de temps suspendue hors de la chronologie générale : « However I have thought of you frequently and of the extremely pleasant afternoon we spent in each other's company on April 30, 1944 between 3:35 and 4:15 P.M. in case it slipped your mind. » (113) La même impression de temps arrêté émane de la nouvelle « Two Lonely Men » qui dépeint un épisode en marge de la vie des personnages, et supposé le rester. Le narrateur raconte l'histoire du

290 Bruce Bégout déclare en effet que rien n'échappe à la « quotidianisation » : « Selon cette définition préliminaire, on comprend que, à partir du moment où ses manifestations récurrentes l'inscrivent dans l'ordre des choses, l'événement le plus exceptionnel devient peu à peu quotidien. Rien ne résiste à la familiarisation quotidienne, pas même l'extraordinaire ou le miraculeux. Avec le temps elle engloutit tout. Le quotidien désigne donc tout ce qui, dans le monde, apparaît sous la forme de la répétition habituelle. » (*La découverte du quotidien* 40)

Sergent Charles Maydee, grand homme bourru et solitaire approchant la trentaine, et du Capitaine Huggins, son supérieur hiérarchique apathique. Comme le titre le signale, c'est la solitude de ces hommes que rien ne destinait à se côtoyer qui les amène à se rapprocher dans la salle d'étude que tous deux occupent le soir, jusqu'à se lier d'amitié autour de parties de cartes. Or on remarque que cette amitié ne survit que dans le cadre limité imposé par les circonstances : elle est destinée à ne durer qu'un certain temps, dans un certain contexte. En effet, lorsque Huggins, sur les conseils de Maydee, invite sa femme à le rejoindre dans la caserne, leur relation se détériore, dans un premier temps du fait du capitaine qui met fin à leur rendez-vous quotidien, puis parce qu'il apparaît que le sergent initie une liaison avec Mrs. Higgins. En d'autres termes, lorsque le monde extérieur envahit un tant soit peu l'univers à part que les deux hommes se sont façonné, la structure et l'organisation de ce dernier s'écroulent inévitablement, suggérant la nécessité de conserver des frontières étanches entre ces deux mondes qui n'étaient pas voués à s'interpénétrer.

Naturellement se pose également la question de l'après, des conséquences de la guerre qui se poursuivent jusque bien plus tard dans la vie des soldats, comme si la parenthèse ne pouvait jamais vraiment se refermer, telle une blessure à l'impossible cicatrisation. Dans « *A Boy in France* », Babe pressent qu'il sera éternellement hanté par ces images du combat « *that could not be disremembered* » (62). Le choix du verbe peu usité « *disremember* », auquel est généralement préféré le traditionnel « *forget* » et qui met en avant le mot racine « *remember* », permet d'insister sur le fait que ces pensées ont été définitivement imprimées dans son esprit et qu'elles ne pourront jamais en être délogées. Dans « *The Stranger* », le même constat est effectué en se concentrant cette fois sur l'impossibilité de retrouver l'innocence et l'insouciance de la vie avant-guerre :

His mind began to hear the old Bakewell Howard's rough, fine horn playing. Then he began to hear the music of the unrecoverable years: the little, unhistorical, pretty good years when all the dead boys in the 12<sup>th</sup> Regiment had been living and cutting in on other dead boys on lost dance floors: the years when no one who could dance worth a damn had ever heard of Cherbourg or Saint-Lo, or Hurtgen Forest or Luxembourg. (83)

De retour du front, Babe, dont la rupture d'avec la société américaine est signalée par le titre de la nouvelle, ne parvient pas à concevoir que le quotidien ait pu suivre son cours normal alors que lui était occupé à lutter pour sa vie et pour la liberté des peuples en Europe. Pourtant, les États-Unis ayant été épargnés par les combats, tout dans son environnement laisse à penser que la parenthèse de la guerre n'a jamais eu lieu :

A fat, apartment-house doorman, cupping a cigarette in his hand, was walking a wire-haired along the



curb between Park and Madison.

Babe figured that during the whole time of the Bulge, the guy had walked that dog on this street every day. He couldn't believe it. He could believe it, but it was still impossible. (87)

Le jeune homme est frappé par la caractéristique irréconciliable de ces deux mondes, aux temporalités bien distinctes : celui des civils, qui n'a jamais cessé d'exister dans la durée, et le sien, qui par son aspect ponctuel et lointain pour la majorité des Américains semble n'avoir jamais existé. Pourtant, les conséquences sur la vie des soldats après la fin du conflit sont patentées<sup>291</sup>, bien qu'ignorées par une population impatiente de tourner la page : « Une fois la guerre terminée, les peuples, tout à l'euphorie de la paix retrouvée, s'en retournent égoïstes et ingrats à leurs occupations et à leurs plaisirs d'avant, et n'ont ni regard ni écoute pour la souffrance psychique des combattants survivants. » (Crocq 59) Le Sergent X de « For Esmé », qui a coupé toute communication avec le monde extérieur des civils pendant la durée de la guerre (« When he let go of his head, X began to stare at the surface of the writing table, which was a catchall for at least two dozen unopened letters and at least five or six unopened packages, all addressed to him. » [105]), semble incapable de s'extirper de cette parenthèse temporelle et de reprendre le cours de sa vie, la continuité de son existence ayant été brisée par la guerre. Il lui est impossible de se concentrer normalement sur ses lectures : « But he was a young man who had not come through the war with all his faculties intact, and for more than an hour he had been triple-reading paragraphs, and now he was doing it to the sentences. » (104) La circularité de sa lecture reflète son impression que le temps s'est interrompu avec son départ au front. C'est également ce que suggère la montre arrêtée du père d'Esmé, envoyée quelques mois plus tôt par la jeune fille. Comme elle, la vie du Sergent X est restée « en pause » depuis le début de l'offensive. Néanmoins, la nouvelle se termine sur une note d'espoir car la montre cassée peut sans doute facilement se réparer :

It was a long time before X could set the note aside, let alone lift Esmé's father's wristwatch out of the box. When he did finally lift it out, he saw that its crystal had been broken in transit. He wondered if the watch was otherwise undamaged, but he hadn't the courage to wind it and find out. He just sat with it in his hand for another long period. Then, suddenly, almost ecstatically, he felt sleepy.

You take a really sleepy man, Esmé, and he *a/ways* stands a chance of again becoming a man with all his fac – with all his f-a-c-u-l-t-i-e-s intact. (114)

L'une des clefs de la nouvelle réside dans la double signification de cet objet qui symbolise à la fois le suspens du temps et la possibilité de le remettre en route. Et le soldat ne s'y trompe

291 On a déjà évoqué le syndrome de stress post-traumatique au Chapitre 1, A/1.

pas, qui ressent enfin l'apaisement procuré par la perspective de reprendre son existence là où il l'a laissée, de faire de l'épreuve de la guerre une expérience purement transitoire. Ainsi, « [r]endu à son identité et à son intégrité, il renoue, malgré les années écoulées, le fil de sa conversation avec [Esmé]. » (Lévy 57) La nouvelle « The Stranger » laisse elle aussi entrevoir la possibilité que la vie reprenne son cours. Mais alors que le personnage de « For Esmé » se tourne vers le passé pour caresser l'espoir de reprendre sa vie là où elle s'est arrêtée, c'est en se tournant vers l'avenir que Babe envisage de refermer pour de bon la parenthèse de sa vie de combattant. Alors qu'il est apparu jusqu'ici obsédé par ses souvenirs, il se montre pour la première fois curieux de ce qu'il lui reste à vivre, notamment en compagnie de sa petite sœur Mattie :

“I can eat with chopsticks,” Mattie said. “This guy showed me. Vera Weber's father. I'll show you.”

The sun was full warm on Babe's pale face. “Kiddo,” he said to Mattie, tapping her on the shoulder, “that's something I have to *see*.” (88)

Si à travers Babe et le Sergent X, Salinger parvient à mettre en évidence les stigmates de la guerre, il n'en suggère pas moins que la parenthèse de la guerre peut, sinon s'effacer, du moins se refermer pour laisser la vie reprendre ses droits.

L'expression « suspendre le temps », choisie comme titre à ce chapitre, peut se comprendre de différentes manières. Peut-être le recours à des termes cinématographiques permettrait-il ici de mieux comprendre deux des dimensions abordées jusque-là. Dans son entreprise de représentation du passage, Salinger semble effectuer un *ralenti* permettant de décomposer le mouvement, en particulier celui qui caractérise l'état liminal propre aux rites de passage. Mais l'entre-deux peut également se concevoir comme un moment où le temps commun s'arrête, à la manière d'une *mise en pause* de l'existence. L'écrivain s'intéresse ainsi tout autant à ces périodes hors du temps et à la façon dont les personnages vivent ces parenthèses qui les arrachent à la continuité de leur vie. Dans un article consacré à *Catcher*, Michael Cowan écrit : « Just as the Eskimo's 'case' both represents and freezes motion, so Salinger's text as a whole lays out a series of cases that rhetorically attempt to frame and freeze realities that at the same time we are asked to experience as dynamic and uncontrollable. » (36) L'écriture de Salinger repose en effet en partie sur une tension perpétuelle entre mouvement et suspens, l'un et l'autre formant les deux pôles d'une représentation aboutie de l'individu en devenir.

## B/ Résister au passage du temps

« The innocent and the beautiful / Have no enemy but time » (William Butler Yeats)

Salinger a fait de la peinture de l'entre-deux et du passage l'un de ses thèmes de prédilection mais peut-être l'aspect qui retient davantage son attention est-il la résistance opposée par l'individu au passage du temps. Plusieurs personnages, à commencer naturellement par Holden Caulfield, affichent ainsi une réticence à grandir, retardant autant que possible la transition vers l'âge adulte. De manière révélatrice, ce passage de l'enfance à la maturité est souvent associé à la mort, le sujet devant faire le deuil d'une identité antérieure pour en embrasser une autre, en adéquation avec son nouveau statut. Pour repousser l'échéance, certains développent des stratégies qui leur offrent l'illusion d'une suspension temporelle et passent notamment par un retranchement dans le souvenir de moments passés ou par une idéalisation de l'enfance. Le deuil difficile mais nécessaire d'un âge à tout jamais perdu fait écho à la problématique du deuil des êtres chers, également très présente dans les œuvres du corpus. Ces deux défis sont au cœur de l'œuvre de Salinger et donnent lieu à l'émergence de stratégies diverses de la part de personnages contraints de reconnaître et d'accepter le caractère inéluctable de la mort. Chacun atteint le lâcher-prise nécessaire pour accueillir l'idée de sa propre mortalité par des voies différentes, mais qui toutes repoussent la notion d'une fin définitive. Et comme pour réaffirmer une dernière fois la primauté de la vie sur la mort, nombre d'œuvres du corpus revendiquent et incarnent l'idée que l'art permet de prétendre à une forme d'immortalité.

### 1. Déjouer la mort

S'il est donc vrai que son parcours emprunte au *bildungsroman* certains de ses thèmes essentiels – l'arrachement à l'enfance, la phase des chagrins, la reconnaissance des fausses valeurs, la difficulté du processus de maturation –, les épreuves que traverse Holden – l'abandon, l'exil, la dépression mortifère et la chute métaphorique dans l'abîme – ne correspondent que partiellement au canon, privilégiant l'inertie et la stase au détriment de l'apprentissage et de l'initiation. (Mathé, « If you want to stay alive » 126)

L'impression de stase qui se dégage de l'expérience de Holden et fait de *Catcher* un « anti-

coming-of-age novel » (Grimal 149) provient avant tout de l'immobilisme du personnage-narrateur, paralysé par la peur à l'idée du changement et de l'inconnu. Son angoisse est notamment symbolisée par sa préoccupation pour le sort des canards de Central Park (« I was wondering where the ducks went when the lagoon got all icy and frozen over. » [18]), image emblématique du roman maintes fois commentée. Derrière une question banale se cache une inquiétude bien réelle pour sa propre situation, marquée par l'incertitude. Les représentations que Holden se fait de l'âge adulte trahissent une angoisse de mort renforcée par la nécessité d'abandonner une partie de son identité jusqu'ici fondée sur son statut juvénile.

### a. L'obsession mortifère

On a précédemment évoqué le dégoût ressenti par le protagoniste de *Catcher* vis-à-vis du monde corrompu des adultes<sup>292</sup>. Cette corruption s'opère à deux niveaux, physique et moral : à de rares exceptions près, les adultes que rencontre Holden sont soit immoraux, soit pitoyables. Leur bassesse et leur malveillance sont sans cesse réaffirmées, et éclairent bien des réticences du jeune homme à les rejoindre. Ce genre de comportement malintentionné préside en outre à la tentative de fuite de Lionel dans « Dinghy » :

As one anticipates the woundings to come later in childhood, adolescence, and adulthood, it seems that the time of the story, Indian Summer, may be symbolic – the last of the kind of innocence which makes possible for him the semantic confusion at the end of the story. Two of Lionel's acts may also be symbolic. He rejects, throws overboard, two objects: a pair of underwater goggles (belonging to – of all people – his uncle, whom Sybil Carpenter had called See-more Glass) and a key chain with keys on it, objects from the adult world associated with his uncle and his father, both of whom presumably have met the problem posed in uglier terms than those in which he has met it through Sandra. There is a world of facts he unconsciously does not want to see, whose doors he does not want to open. (Gwynn and Blotner 27)

Pour David J. Burrows, même Antolini, peut-être le seul professeur envers qui Holden éprouve encore du respect et de la confiance, a fini par trahir ses principes. C'est d'ailleurs à la lumière de cette analyse qu'il interprète son ultime geste, dont la lecture reste volontairement ambiguë :

Antolini's analysis of Holden's predicament [his “terrible, terrible fall”], though valid in many ways, is too much of a description of Antolini's own situation; he has, Holden notes, to great extent “sold out”, married a wealthy woman, moved to an exclusive address, joined the right tennis club, and turned heavily to drink. When Holden awakes to find the teacher stroking his head, it is not, as the boy fears, a

292 Voir Chapitre 3, A/1.

perversed pass; rather, it is Antolini's gesture of mourning for his own loss of integrity and youthful purpose. (Burrows 81-82)

À la corruption morale répond la corruption physique et l'image que Spencer donne de la vieillesse au chapitre 2 est assurément celle d'un naufrage, ainsi que l'illustre l'anecdote du magazine lancé à côté du lit : « All he did was lift the *Atlantic Monthly* off his lap and try to chuck it on the bed, next to me. He missed. It was only about two inches away, but he missed anyway. I got up and picked it up and put it down on the bed. All of a sudden then, I wanted to get the hell out of the room. » (*Catcher* 14) Au-delà de l'aspect pathétique du professeur, le fait qu'il soit grippé et incapable de se lever de son fauteuil tend à conforter Holden dans l'idée qu'avec l'âge s'enclenche inévitablement le processus de décomposition et de pourrissement du corps, annonçant la mort à venir. Vieillir, c'est de fait amorcer sa descente vers la tombe.

Sans doute Holden est-il particulièrement contrarié de constater que son propre processus de sénescence est d'ores et déjà entamé. Il se plaint en effet continuellement de ses difficultés à respirer (« I have no wind, if you want to know the truth » [8] ; « I have hardly any wind at all. » [38] ; « I was out of breath anyway » [38]), qu'il oppose à la capacité qu'a Phoebe de danser sans s'essouffler : « I sat down next to her on the bed again. I was sort of out of breath. I was smoking so damn much, I had hardly any wind. She wasn't even out of breath. » (228) Commencer à manquer de souffle, c'est entrer dans le monde étouffant des adultes. Holden est d'autre part perturbé par des sentiments complexes vis-à-vis de besoins sexuels qui semblent se faire de plus en plus pressants. Sur le terrain de la sexualité, ses pulsions s'opposent à la raison et à ses convictions, comme il le confesse à propos du spectacle qu'il observe depuis la fenêtre de sa chambre à l'hôtel Edmont :

The trouble was, that kind of junk is sort of fascinating to watch, even if you don't want it to be. [...] I mean that's my big trouble. In my *mind*, I'm probably the biggest sex maniac you ever saw. Sometimes I can think of *very* crummy stuff I wouldn't mind doing if the opportunity came up. [...] The thing is, though, I don't *like* the idea. (81)

Face à ces sentiments contraires d'attraction et de répulsion, le jeune homme se réfugie dans l'ascétisme<sup>293</sup> et le souvenir de ses amours innocentes avec Jane Gallagher : « I held hand with her all the time, for instance. That doesn't sound like much, I realize, but she was terrific to hold hands with. [...] All you knew was, you were happy. You really were. » (103) Sa

293 L'ascétisme constitue un mécanisme de défense caractéristique de l'adolescence selon Coslin : « *L'ascétisme* constitue une généralisation de la défense à l'ensemble de la vie pulsionnelle, voire même de la vie organique. S'opposant à toute pulsion, l'adolescent finit par s'interdire les besoins les plus élémentaires. Il y a refus global de toute satisfaction. Cette défense n'a pas ce caractère de compromis que présentent généralement les autres mécanismes. Elle procure cependant des satisfactions narcissiques, l'adolescent se sentant approuvé par son surmoi, s'estimant supérieur aux autres. » (50)

conception pré-freudienne de la sexualité infantile s'illustre également dans sa conviction naïve que le sens des mots gravés sur le mur de l'école échappera certainement aux enfants :

Somebody'd written "Fuck you" on the wall. It drove me damn near crazy. I thought how Phoebe and all the other little kids would see it, and how they'd wonder what the hell it meant, and then finally some dirty kid would tell them – all cockeyed, naturally – what it meant, and how they'd all *think* about it and maybe even *worry* about it for a couple of days. I kept wanting to kill whoever'd written it. I figured it was some perverty bum that'd sneaked in the school late at night to take a leak or something and then wrote it on the wall. I kept picturing myself catching him at it, and how I'd smash his head on the stone steps till he was good and goddam dead and bloody. (260-261)

La virulence de sa réaction trahit son propre sentiment de culpabilité à l'égard de ses pulsions. Dans tout le roman, Holden bride ainsi ses pulsions de vie (*eros*), dont la répression est compensée par une domination des pulsions de mort (*thanatos*), là où un équilibre entre ces deux parties indissociables est habituellement attendu. Happe attire l'attention sur le fait qu'à plusieurs reprises le personnage met en scène sa propre mort dans les moments qui suivent l'évocation de la sexualité (avec Stradlater après son rendez-vous avec Jane, avec Maurice à la suite de sa rencontre avec Sunny) ; se signalent ainsi les liens profonds qui unissent ces notions à première vue contradictoires :

Il ne faut toutefois pas perdre de vue le double rôle de la mort ou son évocation, celui de compensation et celui de punition : compensation, puisque l'acte sexuel n'a pas véritablement eu lieu ; punition car une partie de l'individu, de son subconscient, se révolte à l'idée de cet acte et le condamne. (Happe, *L'évolution de Jerome David Salinger* 213)

Mais la mort ne figure pas dans *Catcher* comme seule contrepartie à l'*eros* réprimé du personnage ; elle rôde continuellement autour de lui. Le froid qui domine (« it was cold as a witch's teat » [7] ; « terrifically cold » [8] ; « It was icy as hell » [8] ; « I was really frozen » [8]) dans ce décor ponctué de tombeaux et de sarcophages invite à l'assoupissement des corps, et le désespoir du jeune homme est tel qu'il se laisserait presque aller à tomber dans les bras de Thanatos : « I wasn't sleepy or anything, but I was feeling sort of lousy. Depressed and all. I almost wished I was dead. » (118) Les idées suicidaires de Holden lui sont sans aucun doute inspirées par la transition qu'il est sur le point d'effectuer et qui nécessite, comme le rappelle Happe, de « tuer » ce qui reste de l'enfant en lui pour faire advenir l'adulte :

Des ethnologues affirment que la douleur est inséparable de l'initiation dans les sociétés tribales : il s'agit, pour en faire un homme, de « tuer » l'enfant qui est encore dans ce que nous appelons l'adolescent ; et l'enfant est « tué » par la douleur. La mort préside, en quelque sorte, à toute naissance. (Happe, *L'évolution de Jerome David Salinger* 80)

Tandis que Van Gennep note que les rites de séparation sont davantage développés dans les

cérémonies des funérailles (13-14), on voit la difficulté qu'éprouve Holden à faire ses adieux à Pencey : « When I was all set to go, when I had my bags and all, I stood for a while next to the stairs and took a last look down the goddam corridor. I was sort of crying. I don't know why. » (68) La réticence à quitter les lieux et l'émotion que son départ provoque s'expliquent par le fait que l'adolescent pressent qu'il s'apprête à laisser derrière lui une partie de lui-même qu'il ne retrouvera jamais. Dans « I'm Crazy », la dimension mortifère du passage est explicitement soulignée par l'emploi à trois reprises du terme « funeral » par le narrateur posté au sommet de Thomsen Hill : « It was as though Buhler and Jackson and I had done something that had died and been buried, and only I knew about it, and no one was at the funeral but me. » (89), puis « I was freezing and I was only there anyway to feel the good-by, to be at the funeral of me and Buhler and Jackson throwing a football around in the September evenings – and finally on one of the cheers I felt the good-by like a real knife. I was strictly at the funeral. » (89) Le jeune homme procède ici aux obsèques d'une certaine période de sa vie, mais également d'un fragment de son identité, ainsi qu'il le laisse entendre lorsqu'il s'adresse des adieux à lui-même : « I stood there – boy, I was freezing to death – and I kept saying good-by to myself. 'Good-by, Caulfield. Good-by, you slob.' » (« I'm Crazy » 89) De manière assez similaire, on peut également penser à John Gedsudski qui dans « The Laughing Man » tue lui-même la part d'enfant qui subsistait en lui en mettant à mort sa représentation fictionnelle – sans aucune considération pour l'innocence sacrifiée de ses vingt-cinq petits admirateurs.

Dans *Catcher*, le thème du passage est associé à celui de la chute, dont Sylvie Mathé rappelle le fondement biblique :

[...] la chute dans l'abîme, c'est la chute dans la connaissance, dans la sexualité et dans la mort. L'image radieuse du champ de seigle où s'ébattaient les enfants dans leurs jeux est ainsi l'image inversée, positive, du lieu de mort que représentent les tombes. *Tomber*, c'est quitter l'enfance éternelle et entrer dans l'âge adulte, donc dans la mortalité. (Mathé, « Holden Caulfield et le fou qui vivait dans les tombes » 374-375)

Mathé compare également le récit de Holden à « un voyage au pays des morts » (« If you want to stay alive » 124) sous-tendu par le motif égyptien qui se répète dans le roman, ainsi qu'à « une version teenager prudente du schème de la descente aux enfers » (« Holden Caulfield et le fou qui vivait dans les tombes » 364). De plus, à l'image de la chute s'ajoute celle de la disparition, dont l'idée est si terrifiante<sup>294</sup> pour Holden qu'il en vient à supplier son

294 À en croire Dolto, cette peur de la disparition et de la mort est en soi un signe que Holden a déjà un pied dans le monde des adultes : « La plupart des adultes ont, dans leur mode de pensée, un frein dans la tête dû à leur peur. Ils ont peur de vieillir, de mourir, de perdre leur emploi, leur voiture, leur amour. Ils ont peur pour ceux

frère mort de l'en prémunir :

Every time I came to the end of a block and stepped off the goddam curb, I had this feeling that I'd never get to the other side of the street. I thought I'd just go down, down, down, and nobody'd ever see me again. Boy, did it scare me. [...] Then I started doing something else. Every time I'd get to the end of a block I'd make believe I was talking to my brother Allie. I'd say to him, "Allie, don't let me disappear. Allie, don't let me disappear. Allie, don't let me disappear. Please, Allie." And then when I'd reach the other side of the street without disappearing, I'd *thank* him. (256-257)

L'épisode fait écho au premier chapitre du roman, dans lequel le personnage éprouve déjà la sensation de disparaître : « After I got across the road, I felt like I was sort of disappearing. It was that kind of a crazy afternoon, terrifically cold, and no sun out or anything, and you felt like you were disappearing every time you crossed a road. » (8) Le motif symbolique de la disparition apparaît précédemment dans « I'm Crazy » (« [...] and then I disappeared into Hesse Avenue. Disappeared. You disappeared every time you crossed a street that night. No kidding. » [89]) et sera repris par Ellis dans *Less Than Zero*, ainsi qu'on l'a signalé plus haut<sup>295</sup>. Cette peur de disparaître révèle l'existence chez Holden de ce que Michèle Bonnet appelle « un complexe chronique d'invisibilité » (111), qui explique son besoin de sans cesse attirer l'attention sur lui, sans doute pour se convaincre lui-même qu'il est bien vivant. Surtout, elle témoigne d'une crainte de perdre une partie essentielle de son moi car le jeune homme, toujours excessif, ne peut concevoir l'âge adulte comme le prolongement de l'enfance et de l'adolescence et s'obstine à les appréhender comme deux mondes que tout oppose. Pour accepter le changement et dépasser cette vision mortifère du passage, le protagoniste doit apprendre à reconnaître ce que Ricœur nomme la « permanence dans le temps » de son identité :

[...] comme on le voit, le temps est ici facteur de dissemblance, d'écart, de différence. C'est pourquoi la menace qu'il représente pour l'identité n'est entièrement conjurée que si l'on peut poser, à la base de la similitude et de la continuité ininterrompue du changement, un principe de *permanence dans le temps*. (Ricœur, *Soi-même comme un autre* 142)

Le concept même d'identité, on l'a vu, invite à la méfiance puisqu'il tend à faire valoir ce qui en chaque individu demeure fixe, laissant peu de place au mouvant et à l'instable :

En renvoyant chaque individu ou chaque culture à une appartenance, l'identité leur désigne leur origine. Elle attire l'attention sur ce qu'il y a de plus stable et de plus permanent dans un être humain ou dans un

qu'ils aiment. Ils ont peur de ne pas être à la hauteur de la situation. Ils ont peur de l'inconnu. La peur est dans le raisonnement de presque tous les adultes, qu'ils le sachent ou non. [...] La peur sépare les adolescents des adultes. Peut-être est-ce parce que les adolescents ne se sentent pas mortels, alors que les adultes, qui ont déjà vécu tant d'épreuves, sont dans un processus de vieillissement et de mort. » (71-72)

295 Voir Chapitre 2, C/2.



groupe social, appréhendés à partir de ce qu'ils *étaient* autrefois, et non de ce qu'ils sont en train de devenir. L'identité conduit à s'identifier à, au point de coïncider avec un état révolu du sujet ou du social. (Laplantine, *Je, nous et les autres* 43)

L'impression qu'a Holden de se perdre de vue en grandissant (les adieux qu'il s'adresse à lui-même dans « I'm Crazy » sont à ce titre révélateurs) est certainement en partie à l'origine de son désir de mort et plus concrètement de ses pensées suicidaires : « What I really felt like, though, was committing suicide. » (*Catcher* 136) Comme le conclut Mathé, « [l]e dilemme se résume ainsi : rester dans l'enfance ou mourir, mais il peut aussi se renverser en : mourir pour rester dans l'enfance. Mourir, comme l'a fait Allie, c'est paradoxalement éviter la chute et rester un *Puer Aeternus*. » (« Holden Caulfield et le fou qui vivait dans les tombes » 375)

## **b. À la recherche du temps suspendu**

On ne peut que rejoindre l'avis de François Happe qui estime que « le 'donquichottisme' le plus remarquable et peut-être la révolte la plus profonde chez Holden, c'est sa contestation du pouvoir absolu et du caractère inévitable du Temps » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 161), ce qui l'amène à penser que le jeune homme serait « à la recherche, non pas du temps perdu, mais du temps suspendu » (163). Cette quête chimérique se traduit de différentes manières dans le roman. Sans doute n'est-elle pas étrangère au désir de Holden de se retirer dans les bois pour vivre en autarcie loin du tumulte de la ville. Son fantasme ne correspond pas à un arrêt de toute vie puisqu'il envisage de se marier et d'avoir des enfants, mais le retrait hors de la société dans un lieu où seul le paysage est affecté par la succession des saisons sous-entend un retrait hors du temps, à tout le moins du temps social. Cette volonté de suspendre le temps s'illustre d'abord dans le roman par la propension qu'a Holden à se raccrocher à des souvenirs qu'il charge d'une forte valeur symbolique. C'est le cas par exemple lorsqu'au moment de quitter Pencey il se remémore une partie de ballon avec deux camarades, transformant consciemment ce moment en une sorte de commémoration destinée à l'aider dans son processus de séparation (on se souvient du besoin qu'a Holden de ritualiser son départ) :

I was lucky. All of a sudden I thought of something that helped make me know I was getting the hell out. I suddenly remembered this time, in around October, that I and Robert Tichener and Paul Campbell were chucking a football around, in front of the academic building. They were nice guys, especially Tichener. It was just before dinner and it was getting pretty dark out, but we kept chucking the ball anyway. It kept getting darker and darker, and we could hardly *see* the ball any more, but we didn't want to stop doing

what we were doing. Finally we had to. This teacher that taught biology, Mr. Zambesi, stuck his head out of this window in the academic building and told us to go back to the dorm and get ready for dinner. If I get a chance to remember that kind of stuff, I can get a good-by when I need one – at least, most of the time I can. (*Catcher* 7-8)

L'extrait est doublement instructif car s'il témoigne de la façon dont Holden fait de ses souvenirs un refuge, les deux situations présentées reflètent aussi de manière analogique la résistance qu'oppose le personnage au passage du temps et à la transition, puisque dans les deux cas il éprouve le besoin d'en appeler à une intervention extérieure pour accepter de lâcher prise. Dans ces circonstances, on comprend aisément l'attrait de Holden pour les vitrines du Muséum d'Histoire Naturelle qui le « rassurent [...] en lui présentant des images d'intemporalité et d'immutabilité » (Mathé, « Holden Caulfield et le fou qui vivait dans les tombes » 371). Le souvenir de ses visites hebdomadaires au Muséum procure un véritable sentiment de bonheur au protagoniste (« I get very happy when I think about it. Even now. » [155]) pour la simple raison que le lieu apparaît comme le symbole de son désir d'arrêter le temps. Cette bulle de souvenir d'un temps suspendu fait écho aux scènes représentées dans les vitrines qui apparaissent à leur manière comme du mouvement figé, ravivant la dialectique entre mouvement et suspens, ainsi que le suggère la contradiction apparente entre l'emploi de l'aspect BE+ING et l'affirmation d'une immobilité parfaite :

The best thing, though, in that museum was that everything always stayed right where it was. Nobody'd move. You could go there a hundred thousand times, and that Eskimo would still be just finished catching those two fish, the birds would still be on their way south, the deers would still be drinking out of that water hole, with their pretty antlers and their pretty, skinny legs, and that squaw with the naked bosom would still be weaving that same blanket. Nobody'd be different. (157-158)

Parce qu'il est le lieu du temps arrêté et de la permanence par excellence, le Muséum offre un cadre rassurant et sécurisant qui permet à Holden de s'autoriser à reconnaître les changements qui s'opèrent en lui entre chaque visite : « The only thing that would be different would be *you*. » (158) Pour autant il ne renonce pas à son absurde combat contre la fuite du temps ni à son désir de figer les instants essentiels : « Certain things they should stay the way they are. You ought to be able to stick them in one of those big glass cases and just leave them alone. » (158) William Wiegand identifie le problème de Holden comme une incapacité à lâcher prise et établit un lien intéressant entre son comportement et celui des poissons-bananes inventés par Seymour :

The important word [at the end of *Catcher*] [...] is “miss.” What is unbearable is not that some people are bad, but that experience is fleeting. Everything must be retained. The image Holden has for himself of being “the catcher in the rye” is the perfect metaphor for this objective. He wants to guard the

children from falling off the edge of the rye field; likewise he tries to guard each experience from falling into oblivion. With this perspective he fails to discriminate between “important” and “unimportant” experiences to determine which to retain and which to reject – and the bananafish becomes the more bloated and uncomfortable. (Wiegand, « Seventy-Eight Bananas » 126)

Son mal-être viendrait donc du fait qu'il se refuse à laisser échapper le moindre moment, qu'il s'obstine à essayer de tout retenir, jusqu'à se laisser déborder par des émotions qui deviennent impossibles à contenir. Le caractère fugace de toute expérience est insupportable au narrateur de *Catcher*, un fait qui explique l'importance pour lui de pouvoir se raccrocher à des souvenirs rassurants. On comprend à ce titre la violence de sa réaction lorsque le lieu qui symbolise le mieux son enfance est soudain envahi et corrompu par le monde extérieur et tout ce qu'il représente de détestable. Alors qu'il va déposer un mot pour sa sœur dans l'école qui fut la sienne quelques années auparavant, Holden est d'abord étonné, et sans doute réconforté, de voir que l'endroit est resté conforme au souvenir qu'il en gardait : « I knew where her school was, naturally, because I went there myself when I was a kid. When I got there, it felt funny. I wasn't sure I'd remember what it was like inside, but I did. It was exactly the same as it was when I went there. » (259) Mais le sentiment rassurant d'immuabilité est de courte durée car bien vite le tag sur le mur vient dénaturer et corrompre l'ensemble des souvenirs associés au lieu. La réaction excessive du personnage témoigne de sa volonté de protéger les enfants de la corruption du monde adulte en les gardant dans un état d'innocence absolue. Il comprend immédiatement l'expression « Fuck you » dans son sens littéral, l'associant à l'intrusion d'une sexualité corruptrice pour les enfants, n'imaginant pas une seule seconde que des garçons et des filles de l'âge de Phoebe aient très certainement déjà été exposés à la formule<sup>296</sup>. Holden souhaite que sa sœur conserve son insouciance en partie parce qu'il peut revivre à travers elle ses propres années de légèreté et de bien-être, auxquelles la mort d'Allie a mis un terme brutal. On a par exemple noté le réconfort qu'il éprouve en observant le petit garçon déambulant sur Broadway, lui-même caractérisé par cette insouciance de l'enfance :

He was just singing for the hell of it, you could tell. The cars zoomed by, brakes screeched all over the place, his parents paid no attention to him, and he kept on walking next to the curb and singing “If a body catch a body coming through the rye.” It made me feel better. It made me feel not so depressed anymore. (150)

Dans *Catcher*, comme dans un certain nombre de nouvelles de Salinger, le rôle des enfants est aussi souvent de démontrer, par pur effet de contraste, la corruption des adultes. Comme le souligne Boudonnet, il s'agit là d'un « lieu commun de la littérature » (72) dont on trouve la

296 Bien sûr, le décalage apparaît d'autant plus important aux yeux des lecteurs contemporains pour qui l'expression, bien que toujours grossière, est devenue familière et a perdu de son potentiel de provocation.

trace chez les Transcendantalistes qui mettent en avant la pureté et l'innocence des plus jeunes pour mieux faire ressortir l'hypocrisie de leurs parents (Happe, *L'évolution de Jerome David Salinger* 27), et avant eux chez Jean-Jacques Rousseau qui fut l'un des premiers à faire de l'enfance un enjeu essentiel de ses *Confessions*. Ainsi Leslie Fielder remarque-t-il : « One of the major shifts in modern thinking involves moving the child from the periphery to the center of art – and, indeed, to the center of life. » (221) Il est cependant important d'attirer l'attention sur le fait que l'idéalisation de l'enfance qui se dessine dans *Catcher* est imputable à Holden, et non à Salinger comme cela a pu parfois être fait. Il suffit de parcourir d'autres de ses textes pour comprendre que l'auteur porte certes une affection réelle pour les êtres les plus jeunes et les plus fragiles, mais que celle-ci n'atteint pas une sentimentalité aveugle qui en ferait des parangons de bonté et de candeur. Rarement la littérature a-t-elle connu d'enfant plus exécrable que Booper, la jeune sœur de Teddy. Celle-ci semble par exemple prendre un vrai plaisir à martyriser son petit compagnon de jeu :

“*This* guy,” Booper said, indicating Myron, “never even heard of *backgammon*. They don't even have one.” [...]

“He doesn't even live in New York,” Booper informed Teddy. “And his father's dead. He was killed in Korea.” She turned to Myron. “Wasn't he?” she demanded, but not without waiting for a response. “Now if his mother dies, he'll be an orphan. He didn't even know that.” She looked at Myron. “*Did* you?”

Myron, non-committal, folded his arms.

“You're the stupidest person I ever met,” Booper said to him. “You're the stupidest person in this ocean. Did you know that?” (« Teddy » 176)

On est bien loin ici d'une idéalisation des enfants érigés en symboles de pureté. En revanche, Salinger partage avec Holden une réticence à laisser grandir les plus jeunes. Margaret Salinger compare la démarche de son père avec celle d'un lepidoptériste :

My family has a long history of creating beautiful things and hiding them or destroying them with the same hand. [...] My father couldn't begin to introduce his most beloved creation, his “ring-ding *mukta*,” Seymour, without killing him off. And those characters he does permit to live must never grow up. They are forever confined to a Salinger Never-Never Land of youth, like boxed butterflies with pins through their bellies. (417-418)

On ne manquera pas de relever le parallèle entre les papillons cloués dans leurs vitrines et celles du Muséum si chères à Holden. Ce dernier refuse d'accepter l'inéluctable transformation de sa sœur et se rêve en protecteur des âmes pures en danger de mort symbolique, lui-même touché par le syndrome de Peter Pan ainsi que le montre Sylvie Mathé

dans l'article « If you want to stay alive » : « [l]e champ de seigle où il s'improvise capitaine des enfants perdus, ou du moins gardien des enfants en perdition, est un *Never Land*. » (132) Michèle Bonnet souligne en outre les indices contenus dans le nom du protagoniste : Holden, « forme affaiblie de 'hold on' », semble signaler « son attachement au monde de l'enfance » et « [l]a deuxième partie de son patronyme, *field*, le définit en tant que sujet à la lumière du fantasme central des enfants jouant dans le champ de seigle et de celui du terrain de baseball sur lequel se projette l'image d'Allie. » (107) Le protagoniste de *Catcher* cherche à protéger indéfiniment la candeur de sa petite sœur car elle représente le dernier bastion d'innocence dans sa vie, comme c'est le cas dans « Last Day » de Mattie pour Babe, l'autre grand duo de frère et sœur de l'œuvre de Salinger. Dès sa première apparition, la petite fille est caractérisée par son insouciance et sa pureté, suggérée par le décor : « She ran over to him crazily in the knee-deep, virgin snow. » (50) Babe est cependant moins radical que Holden dans la mesure où il reconnaît la nature inéluctable du changement, espérant seulement que sa sœur devenue grande saura concilier les qualités de l'enfance et de l'âge adulte. Soliloquant dans sa chambre, Babe réfléchit aux valeurs qu'il lui semble indispensable de conserver pour devenir un adulte vertueux :

“Mattie,” he said silently to no one in the room, “You're a little girl. But nobody stays a little girl or a little boy long – take me, for instance. All of a sudden little girls wear lipstick, all of a sudden little boys shave and smoke. So it's a quick business, being a kid. [...] And that's all as it should be. But my point, Mattie – if I have a point, Mattie – is this: kind of try to live up to the best that's in you. If you give your word to people, let them know that they're getting the word of the best. If you room with some dopey girl at college, try to make her less dopey. If you're standing outside a theater and some old gal comes up selling gum, give her a buck if you've got a buck – but only if you can do it without patronizing her. That's the trick, baby. I could tell you a lot, Mat, but I wouldn't be sure that I'm right. You're a little girl, but you understand me. You're going to be smart when you grow up. But if you can't be smart and a swell girl, too, then I don't want to see you grow up. Be a swell girl, Mat.” (55)

Tandis que Babe tente de négocier tant bien que mal le changement qu'il sait inévitable, Holden s'évertue à essayer d'arrêter le temps, enfermé dans un déni qui lui tient lieu d'illusoire bouclier. Michèle Bonnet observe que « [c]ette aspiration explique l'intérêt fasciné qu'il porte à la façon dont Jane joue aux dames, refusant d'avancer les rois sur le damier, préférant l'immobilité à l'éventualité de la perte, la suspension de l'action et du temps aux risques de blessure. » (105) Ses angoisses de perte l'incitent à figer les gens qu'il aime dans son souvenir, comme les figures à tout jamais immobiles derrière les vitrines du Muséum<sup>297</sup>.

297 Nathalie Cochoy rappelle d'ailleurs qu'« il utilise la même comparaison pour désigner sa connaissance intime de Jane et ses fréquentes visites au musée : « I knew [her/it] like a book » (99, 155). » (88)

Par conséquent Holden ne parvient pas à appeler Jane. Il n'est jamais « d'humeur » : « I thought of giving old Jane a buzz, to see if she was home yet and all, but I wasn't in the mood. » (137), ou encore, « But when I got inside this phone booth, I wasn't much in the mood any more to give old Jane a buzz. » (195). Il ne se résout pas plus à aller la saluer alors qu'elle se trouve à quelques mètres de lui, car il est paralysé par la peur d'écorner l'image qu'il a conservée d'elle durant toutes ces années. On sent pourtant que le jeune homme brûle de revoir Jane, répétant à l'envi qu'il devrait descendre lui dire bonjour comme pour s'insuffler le courage de le faire (« I oughta go down and say hello to her or something » [40] ; « I oughta go down and at least say hello to her » [42] ; « I oughta go down an say hello to her, at least. » [42]), pour finalement conclure là encore qu'il n'est pas « d'humeur » (« I'm not in the mood right now » [42]). L'unique message qu'il charge Stradlater de transmettre à la jeune fille, « Ask her if she still keeps all her kings in the back row. » (44), est une manière détournée de s'assurer que Jane est toujours la même. La question comporte également une dimension sexuelle, la stratégie de jeu de son amie étant associée plus loin (101-103) à une position de repli et de défense face au comportement potentiellement incestueux de son beau-père alcoolique. Une fois de plus, la sexualité est perçue par Holden comme un facteur de corruption d'une jeunesse innocente. Mais comme l'observe Jonathan Baumbach, ce n'est pas tant de l'innocence de Jane que le narrateur se préoccupe, que de l'image rassurante et illusoirement inaltérable qu'il s'est façonné d'elle : « The sexually experienced Stradlater, who is one of Holden's destructive fathers in the novel, has destroyed not Jane's innocence so much as Holden's idealized notion of her. » (467) Tout comme la neige vierge symbolise l'innocence de Mattie dans « Last Day », Salinger reprend l'image d'un paysage d'un blanc immaculé pour figurer le désir de son personnage de garder les choses telles qu'elles sont, se refusant à altérer la beauté de ce qui l'entoure :

[...] I went over to my window and opened it and packed a snowball with my bare hands. The snow was very good for packing. I didn't throw it at anything, though. I *started* to throw it. At a car that was parked across the street. But I changed my mind. The car looked so nice and white. Then I strated to throw it at a hydrant, but that looked too nice and white, too. Finally I didn't throw it at anything. (47-48)

Derrière la réticence à abîmer la perfection du paysage se cache une peur non seulement de voir les personnes changer, mais aussi d'assister impuissant à l'érosion des souvenirs<sup>298</sup>. Le

298 Si Holden tente de retenir et de protéger certains souvenirs qui le sécurisent en lui donnant l'illusion d'une permanence des êtres et des situations, on note qu'à l'inverse il cherche à en refouler certains autres, qui viendraient justement perturber l'image d'Épinal qu'il chérit. C'est ainsi que sa mémoire semble flancher lorsqu'il s'agit d'aborder sa confrontation avec Stradlater à son retour du rendez-vous avec Jane : « Some things are hard to remember. I'm thinking now of when Stradlater got back from his date with Jane. I mean I can't remember

thème est déjà abordé dans « A Girl I Knew », où la question de la mémoire se mêle à celle du *devoir* de mémoire, et où le narrateur constate à deux reprises et avec une certaine tristesse que le souvenir de Leah s'efface progressivement : « I don't know any more. I used to know, but I lost the knowledge a long time ago. A man can't go along indefinitely carrying around in his pocket a key that doesn't fit anything. » (152) ; « I don't really remember our first evening in my sitting room. All our evenings were pretty much the same. I can't honestly separate one from another; not anymore, anyway. » (153) Naturellement, le problème de la désagrégation du souvenir présente des enjeux bien plus importants quand il touche à la mémoire d'êtres disparus, et le besoin de Holden de retenir chaque instant est à n'en pas douter lié à la manière dont il fait face au deuil de son frère Allie.

### c. Faire face à l'inacceptable deuil

Le désir de figer le mouvement en gardant les êtres aimés indéfiniment à l'abri derrière des vitrines de musée trouve un écho dans la fascination que Holden éprouve pour les pratiques funéraires égyptiennes et en particulier la thanatopraxie. Dans sa courte dissertation sur les Égyptiens transparaît son obsession pour la mort et son souhait de préserver la jeunesse :

The Egyptians are extremely interesting to us today for various reasons. Modern science would still like to know what the secret ingredients were that the Egyptians used when they wrapped up dead people so that their faces would not rot for innumerable centuries<sup>299</sup>. This interesting riddle is still quite a challenge to modern science in the twentieth century. (16)

Malgré les efforts du personnage qui multiplie les formules toutes faites pour masquer toute forme d'affectivité dans son travail, on devine sans peine que son inquiétude pour le devenir des corps après la mort provient de sa préoccupation pour son frère décédé. À dire vrai, l'ensemble du roman peut se lire comme l'accomplissement du processus de deuil du narrateur, et ce à deux niveaux : « [c]ar Holden est doublement lecteur : son autobiographie constitue une lecture de sa dérive new-yorkaise, laquelle est déjà une lecture de la mort d'Allie. » (Frayse 155) Dans « Kings in the Back Row », Carl F. Strauch parle ainsi d'un

exactly what I was doing [...]. I probably was still looking out the window, but I swear I can't remember. I was so damn worried, that's why. » (*Catcher* 52). Ici le double sens de *hard* invite à lire la perte de mémoire de Holden comme un refoulement de ses sentiments.

299 Dans « I'm Crazy » Holden utilise la forme affirmative, plus violente en ce qu'elle insiste davantage sur la réalité de la décomposition des corps : « The dead Pharaohs had their faces wrapped up in specially treated cloths to prevent their features from rotting. Even to this day physicians don't know what that chemical formula was, thus all our faces rot when we are dead for a certain length of time. » (91)

voyage vers l'acceptation de la mort (« psychological journey from the fear of death to a calm acceptance of it » [164]), et on ne peut qu'adhérer à l'interprétation similaire d'Edwin Haviland Miller :

I propose to read *Catcher in the Rye* as the chronicle of a four-year period in the life of an adolescent whose rebelliousness is his only means of dealing with his inability to come to terms with the death of his brother. Holden Caulfield has to wrestle not only with the usual difficult adjustments of the adolescent years, in sexual, familial and peer relationships; he has also to bury Allie before he can make the transition into adulthood. (132)

Alors que Holden souhaiterait empêcher Phoebe ou Jane de grandir, ce sont les circonstances malheureuses qui contribuent à figer Allie, comme James Castle, dans une image de pureté et d'innocence : « [e]nfants morts, enfants purs – la mort leur a épargné l'âge adulte et ils sont ainsi préservés à jamais dans l'innocence éternelle. » (Mathé, « Holden Caulfield et le fou qui vivait dans les tombes » 370) Avec la mort d'Allie, Holden a perdu du même coup un frère et sa propre innocence, car il est désormais cruellement conscient du caractère arbitraire de la vie. Le deuil d'Allie est d'autant plus difficile à mener que chérir son souvenir, c'est chérir le souvenir de l'époque bénie où la naïveté était encore de mise. De plus, quitter l'enfance semble équivaloir dans l'esprit du personnage à une trahison, un abandon de celui qui est condamné à demeurer un enfant pour toujours. Quand il dresse le portrait d'Allie au chapitre 5, Holden loue d'ailleurs certaines de ses qualités propres à l'enfance, comme sa capacité à rire à gorge déployée sans chercher à cacher ses sentiments : « He used to laugh so hard at something he thought of at the dinner table that he just about fell off his chair. » (50) La multiplication des superlatifs (« He was two years younger than I was, but he was about fifty times as intelligent. He was terrifically intelligent. » [49] ; « the most intelligent member of the family » [50] ; « He was also the nicest, in lots of ways. » [50]) montre à quel point le protagoniste idéalise son frère, et chaque détail de sa description semble voué à souligner son caractère hors-normes et le faire sortir du lot : « he was left-handed » (50) ; « People with red hair are supposed to get mad very easily, but Allie never did, and he had very red hair. » (50) Toutes ces qualités ne font que renforcer le sentiment d'injustice qu'inspire à Holden sa disparition précoce et, pour une fois, l'immobilité est chargée de connotations négatives, synonyme non plus d'un temps suspendu mais bien d'un arrêt de toute vie, ce dont le jeune homme semble prendre conscience lors de ses visites au cimetière :

It wasn't too bad when the sun was out, but twice – twice – we were there when it started to rain. It was awful. It rained on his lousy tombstone, and it rained on the grass on his stomach. It rained all over the place. All the visitors that were visiting the cemetery started running like hell over to their cars. That's what nearly drove me crazy. All the visitors could get in their cars and turn on their radios and all and



then go someplace nice for dinner – everybody except Allie<sup>300</sup>. (201-202)

L'injustice de la situation d'Allie inspire par ailleurs à Holden un sentiment de culpabilité du survivant, un thème qui revient fréquemment dans les textes de Salinger et que l'on imagine directement hérité de son expérience de soldat. Comme souvent, le narrateur exprime son ressenti de manière détournée, ici en commentant l'intrigue de *Romeo and Juliet*. Il confesse son affection pour le personnage de Mercutio, dont la mort prématurée le touche particulièrement :

La référence à la mort de Mercutio est une évocation des propres sentiments de Holden envers la disparition précoce de son frère. L'adolescent projette indirectement sa propre culpabilité, rejetant la faute sur Roméo : « it was Romeo's fault » (*Catcher* 145). Puis, il nuance ses allégations en expliquant sa réaction : « The trouble is, it drives me crazy if somebody gets killed – especially somebody very smart and entertaining and all – and it's somebody else's fault » (*ibid.*). A l'instar de Roméo, Holden se sent coupable d'avoir survécu à la personne disparue. (Boudonnet 317)

Ce sentiment de culpabilité l'amène à ressasser ses souvenirs à la recherche de fautes à se reprocher et dont il souffre de ne plus pouvoir s'acquitter, comme cette fois où il avait refusé qu'Allie l'accompagne lors d'une excursion avec un ami :

Anyway, Allie heard us talking about it, and he wanted to go, and I wouldn't let him. I told him he was a child. So once in a while, now, when I get very depressed, I keep saying to him “Okay. Go home and get your bike and meet me in front of Bobby's house. Hurry up.” It wasn't that I didn't use to take him with me when I went somewhere. I did. But that one day, I didn't. He didn't get sore about it – he never got sore about anything – but I keep thinking about it anyway, when I get very depressed. » (*Catcher* 129-130)

La mort d'Allie est pour Holden un cruel rappel que le temps passé ne peut jamais se répéter ou se rattraper et qui explique son besoin de tenter de suspendre les instants essentiels pour ne pas les laisser s'échapper. Mais surtout, le narrateur de *Catcher* montre de diverses manières qu'il ne peut s'empêcher de penser que c'est lui qui devrait être à la place de son frère. Alors, il « s'offre en victime expiatoire à Allie » (Frayssé 161), cherchant par tous les moyens une occasion de le rejoindre. Ainsi peut-on imputer son hypocondrie à la culpabilité qui le ronge :

But this damn article I started reading made me feel almost worse. It was all about hormones. [...] I looked exactly like the guy in the article with lousy hormones. So I started getting worried about my hormones. Then I read this other article about how you can tell if you have cancer or not. [...] So I figured I was getting cancer. (254)

300 Il ne semble pas incohérent de voir ici une référence au roman de Fitzgerald *The Great Gatsby*, dans lequel le personnage éponyme se fait enterrer sous la pluie, les personnes de l'assistance se précipitant dans leurs voitures une fois le sermon achevé : « Dimly I heard someone murmur, 'Blessed are the dead that the rain falls on,' and then the owl-eyed man said, 'Amen to that,' in a brave voice. We straggled down quickly through the rain to the cars. » (173)

De manière plus significative encore, Holden provoque et attire les coups de plusieurs personnes dans le roman, prenant un réel plaisir à s'imaginer à l'article de la mort et flirtant avec elle. La première occurrence de ce comportement autodestructeur intervient au chapitre 6, au retour de Stradlater de son rendez-vous avec Jane. L'incapacité de Holden à protéger l'innocence de la jeune fille le renvoie à la culpabilité de n'avoir pas su empêcher la mort de son frère et le conduit à rechercher une rétribution sous forme de châtement. Provoquant son camarade jusqu'à se faire frapper, il va ensuite admirer son visage dans le miroir, visiblement satisfait du résultat :

I put [my hat] on, and turned the old peak around to the back, the way I liked it, and then I went over and took a look at my stupid face in the mirror. You never saw such gore in your life. I had blood all over my mouth and chin and even on my pajamas and bathrobe. It partly scared me and it partly fascinated me. (59)

Les modalités de sa confrontation avec Maurice au chapitre 14 rejoignent celles de l'épisode avec Stradlater. De nouveau Holden a été confronté à l'innocence déçue de Sunny (dont il insiste sur le jeune âge : « I think it was because she was young as hell. She was around my age. [...] It sounded like a real kid. » [123]) qu'il a échoué à protéger<sup>301</sup>. Pire, ayant lui-même engagé la prostituée, il a contribué à la corrompre, nonobstant le fait qu'il n'ait finalement pas eu le courage d'aller au bout de son entreprise. De nouveau il provoque son agresseur en l'insultant (« You're a dirty moron » [135]), n'essaye pas d'esquiver les coups (« Then he smacked me. I didn't even try to get out of the way or duck or anything. » [135]) et profite de l'occasion pour s'imaginer agonisant à la manière d'un héros de film (« About halfway to the bathroom, I sort of started pretending I had a bullet in my guts. Old Maurice had plugged me. » [135]). Ce comportement auto-destructeur rappelle l'automutilation à laquelle Holden s'est livré à la mort d'Allie, se cassant la main en brisant toutes les vitres du garage (50) : « Tel le possédé de Gérasa se donnant des coups avec des pierres et cherchant à s'autolapider, Holden manifeste ici une volonté de s'infliger la mort pour rejoindre Allie. » (Mathé, « Holden Caulfield et le fou qui vivait dans les tombes » 373) Enfin, l'expression de la culpabilité de l'adolescent atteint son paroxysme lorsqu'il fantasme son propre enterrement, faisant également part à cette occasion des remords qu'il ressent vis-à-vis de ses parents de n'avoir pas pu sauver son frère :

I felt sorry as hell for my mother and father. Especially my mother, because she still isn't over my

301 L'onomastique invite par ailleurs à établir un rapprochement entre Sunny et Phoebe, impliquant que pour Holden le destin de la prostituée est annonciateur de celui de sa sœur, qui finira elle aussi par être atteinte par la corruption du monde des adultes. Dans l'article « Repetition, Reversal and the Nature of the Self in Two Episodes of J. D. Salinger's *Catcher in the Rye* », Margaret Svogun compare les chapitres 21-23 et 13-14 du roman et dresse un parallèle entre les relations que Holden entretient avec chacun des deux personnages.

brother Allie yet. I kept picturing her not knowing what to do with all my suits and athletic equipments and all. [...] Then I thought about the whole bunch of them sticking me in a goddam cemetery and all, with my name on this tombstone and all. Surrounded by dead guys. Boy, when you're dead, they really fix you up. (201)

En quelques lignes, on s'aperçoit que derrière cette vision se devine la présence d'Allie : ces angoisses reflètent celles que le narrateur nourrit envers son cadet. En effet, quand il mentionne ses visites au cimetière, il emploie à propos de son frère une expression similaire à celle que l'on vient de citer (« Surrounded by dead guys and tombstones and all. » [201]). Tout porte donc à croire que s'imaginer à la place du défunt est à la fois une manière pour lui de se punir d'être encore en vie en même temps qu'une tentative de saisir la réalité de la situation de son frère, dans l'espoir de pouvoir un jour en faire le deuil.

Deux autres nouvelles non-publiées, « The Last and Best of the Peter Pans » et « Ocean », ont pour thème l'injustice de la mort d'un enfant, Kenneth, le précurseur littéraire d'Allie. Les deux histoires, narrées par Vincent Caulfield (précurseur de D. B.), mettent en avant la culpabilité éprouvée par celui qui a échoué à éviter le drame. Dans la première de ces nouvelles, le narrateur se reproche de n'avoir pu offrir à son frère que « the next best doctor » faute de moyens suffisants, persuadé que le docteur Bernstein, plus cher, aurait été en mesure de sauver Kenneth. Dans « Ocean », Vincent est hanté par le souvenir de la mort de son petit frère à laquelle il a assisté dans l'impuissance : « I'm doing fine. I can remember every detail of that tricky, dirty Saturday in July, though. » (2) D'autres textes du corpus peuvent se lire comme des récits de processus d'apprentissage de gestion du deuil : « The Varioni Brothers », « The Stranger », « A Girl I Knew », « De Daumier-Smith » ou encore « Uncle Wiggily ». À travers le personnage d'Eloise, l'auteur expose par exemple le danger qu'il y a à s'enfermer dans le passé au point de n'être plus capable d'avancer. La mère au foyer qui n'a jamais pu faire le deuil de son amant mort à la guerre se voit montrer le chemin par sa fille Ramona. L'enfant, éprise de son ami imaginaire Jimmy Jimmereeno, le met à mort dans ce qui ressemble à une tentative d'imitation de sa mère destinée à essayer de la comprendre. Mais alors que Eloise n'a jamais pu se résoudre à aimer un autre homme que Walt, préférant trouver refuge dans ses souvenirs, Ramona remplace en l'espace de quelques minutes son amoureux par un autre, lui aussi imaginaire mais néanmoins bien vivant, Mickey Mickeranno. La petite fille aurait également bien des choses à apprendre à la famille Glass, l'autre grande famille endeuillée du corpus, qui se débat avec le chagrin d'avoir perdu son membre le plus précieux. Si le titre de la *novella* « Seymour – An Introduction » révèle l'incapacité de son auteur présumé à mettre un point final à son travail et à faire le deuil de Seymour, c'est dans

« Zooley » que l'on trouve le plus d'indices pointant vers un refus général d'accepter la disparition de l'aîné de la famille. Bessie admet ainsi éviter autant que possible de pénétrer dans la chambre du défunt : « An unexpected, a singularly noncombatant, note came into Mrs. Glass's voice. 'I don't go in that room if I can help it, and you know it,' she said. 'I don't look at Seymour's old – at his things.' » (102) Le refus de regarder symbolise de toute évidence le déni dans lequel la mère s'est retranchée. Cependant elle n'est pas la seule à se voiler la face, la décoration de l'appartement, orchestrée par son mari, ressemblant à un véritable autel dédié au passé :

[...] a sprawling miscellany of vaguely citational-looking documents and trophylike objects of various shapes and sizes, all attesting, one way or another, to the redoubtable fact that from 1927 through most of 1943 the network radio program called "It's a Wise Child" had very rarely gone on the air without one (and, more often, two) of the seven Glass children among its panelists. (120)

La chambre de Seymour et Buddy, restée intouchée depuis des années, donne quant à elle l'impression d'une capsule temporelle, contribuant à faire des deux aînés d'éternels enfants aux yeux de leur père, Les<sup>302</sup> :

And, in fact, unless one chose to make a fairly thoughtful survey of the reading matter extant, there were few, if any, certain indications that the former occupants had both reached voting age within the predominantly juvenile dimensions of the room. True, there was a phone – the controversial private phone – on Buddy's desk. And there were a number of cigarette burns on both desks. But other, more emphatic signs of adulthood – stud or cuff-button boxes, wall pictures, the telling odds and ends that collect on chiffonier tops – had been removed from the room in 1940, when the two young men "branched out" and took an apartment of their own. (181)

Même Buddy aime parfois se bercer de l'illusion que son frère est toujours parmi eux et justifie de cette façon auprès de Zooley son choix de garder le téléphone qu'il partageait avec lui dans l'appartement new-yorkais où il ne va désormais presque plus :

Anyway, please tell her I haven't changed my mind. I love that old phone with a passion. It was the only really private property Seymour and I ever had in Bessie's entire kibbutz. It's also essential to my inner harmony to see Seymour's listing in the goddam phone book every year. I like to browse through the G's confidently. (57)

Comme il refuse d'effacer son nom de l'annuaire, Buddy craint sans doute de voir un jour son

302 Bessie s'agace d'ailleurs de constater que son mari refuse de vivre dans le présent : « 'I honestly think – I mean this, now – I honestly think he keeps hoping to hear all you children on the radio again. I'm serious, now.' Mrs. Glass took another deep breath. 'Every single time your father turns on the radio, I honestly think he expects to tune in on 'It's a Wise Child' and hear all you children, *one by one*, answering questions again.' She compressed her lips and paused, unconsciously, for additional emphasis. 'And I mean all of you,' she said, and abruptly straightened her posture a trifle. 'That includes Seymour and Walt.' She took a brisk but voluminous drag on her cigarette. 'He lives entirely in the past. But entirely. He hardly ever *watches* television, unless *you're* on. And don't laugh, Zooley. It isn't funny.' » (« Zooley » 83)

frère disparaître dans l'oubli, tout comme Holden ne supporte pas de voir les visiteurs du cimetière repartir vers leurs voitures et reprendre le cours de leurs vies sans une pensée (s'imagine-t-il) pour les morts qu'ils étaient venus honorer. Cette idée explique également la réticence de Holden et des autres à mener à terme leur processus de deuil : achever ce processus reviendrait en quelque sorte à reléguer définitivement la personne défunte dans le passé. En d'autres termes, le narrateur de *Catcher* refuse de laisser partir Allie car il craint qu'il ne tombe à jamais dans l'oubli. De plus, la tentative désespérée de Buddy de garder les choses telles qu'elles étaient autrefois rappelle évidemment Holden, tout comme la boule à neige (*glass sphere*) avec laquelle joue Zooey (« Zooey » 141-149) évoque les vitrines (*glass cases*) du Muséum d'histoire naturelle. Celle-ci porte en elle l'idée d'un monde contenu, circonscrit et suspendu, tout en offrant à celui qui la tient la possibilité de revivre à l'infini un instant normalement éphémère.

Pour de nombreux personnages du corpus, la volonté de suspendre le temps correspond à une vaine tentative de mettre la mort à distance, cette « hantise » dont Marc Amfreville souligne le double-sens : « retour du passé dans le présent, comme c'est le cas lorsqu'une conscience (ou une maison) est hantée par un souvenir, mais aussi annonce de l'avenir dans le présent, quand on parle par exemple de 'la hantise de la mort'. » (*Écrits en souffrance* 128) Le passage du temps est effrayant pour Holden et ses semblables parce qu'il interdit toute retenue et annonce inexorablement la mort qui les attend. En outre la peur de disparaître et celle d'oublier ceux qui l'ont quitté se télescopent chez Holden, donnant lieu à des comportements de repli censés favoriser une stase pourtant impossible à atteindre. Toutefois, sans offrir de solution miracle face à la terreur que génère le caractère inexorable de la mort, Salinger propose néanmoins dans son œuvre certaines pistes susceptibles d'alléger l'angoisse de ses personnages.

## 2. Vers l'acceptation

Dans l'œuvre, le mal-être d'une partie des personnages vient du fait qu'ils se trouvent démunis face aux préoccupations existentielles que suscite en eux le passage du temps. Si leur premier réflexe est de chercher à s'y soustraire par diverses stratégies de fuite ou de repli, ainsi que nous l'avons vu dans les pages qui précèdent, la confrontation avec leurs angoisses demeure à terme inévitable. Il devient alors nécessaire pour eux d'apprendre à lâcher prise et à accepter le caractère inéluctable de la mort, adoptant chacun la stratégie qui lui convient le mieux pour parvenir à être en paix avec cette idée. L'art et l'écriture prennent également une place importante dans les œuvres de Salinger en tant que moyens d'accès à une forme d'intemporalité qui fait naître le sentiment rassurant de remporter à tout le moins une petite victoire contre la mort.

### a. Quand la mort se fait promesse d'une nouvelle vie

La mort a ceci de terrifiant qu'elle se présente comme une fin de partie, définitive et irrévocable. Spiritualité et religion peuvent offrir une assistance précieuse pour composer avec cet état de fait et sont à ce titre très présentes dans les textes du corpus<sup>303</sup>. S'il est peu fait allusion aux croyances chrétiennes en l'existence d'un enfer et d'un paradis, la possibilité d'une vie après la mort est très largement abordée par le biais de références à la théorie hindoue de la métempsycose<sup>304</sup> qui reviennent presque systématiquement à partir de 1953. Le premier personnage à l'évoquer est Teddy qui, apparemment dépourvu d'affect en toutes circonstances, pose un regard purement rationnel sur la mort qu'il considère comme une étape, un moment de transition vers une nouvelle vie qu'il est donc absurde de craindre. « Il reprend ainsi le point de vue d'Épictète selon lequel la mort n'a rien de terrible en soi ; c'est seulement en notre vision de la mort que réside la terreur. » (Boudonnet 382) :

“I didn't tell them when they were actually going to die, though. That's a very false rumor,” Teddy said.

303 On a vu au Chapitre 3, B/2 que l'auteur faisait référence pêle-mêle au Christianisme, à l'Hindouisme, au Bouddhisme et au Taoïsme, comme pour bâtir à partir de fragments de différentes religions et courants spirituels sa propre philosophie mystique.

304 Dans un souci de rigueur, on prendra soin de distinguer les deux termes de « métempsycose » et de « réincarnation » : alors que la réincarnation implique une transmigration des âmes qui ne s'effectue que d'un corps humain à un autre, la métempsycose n'exclut aucun réceptacle (humain, animal ou végétal) pour la transposition de l'âme humaine. Cependant, dans la mesure où rien chez Salinger ne permet de déterminer avec certitude la nature de sa position dans ce domaine, on utilisera ici indifféremment les deux termes.

“I *could* have, but I knew that in their hearts they really didn't want to know. I mean I knew that even though they teach Religion and Philosophy and all, they're still pretty afraid to die.” Teddy sat, or reclined, in silence for a minute. “It's so silly,” he said. “All you do is get the heck out of your body when you die. My gosh, everybody's done it thousands and thousands of times. Just because they don't remember it doesn't mean they haven't done it. It's so silly.” (« Teddy » 193)

Cette conviction bien ancrée permet à l'enfant de s'avancer sereinement vers sa propre mort dont il pressent l'imminence. Dans « Seymour », Buddy établit un lien entre les différentes incarnations de son frère, qu'il semble concevoir comme les couches superposées d'une identité qui dépasserait les frontières de la vie et de la mort :

My brother Waker, in fact, contends (and let us hope that his abbot never gets wind of it) that Seymour, in many of his most effective poems, seems to be drawing on the ups and downs of former, singularly memorable existences in exurban Benares, feudal Japan, and metropolitan Atlantis. (133)

Malgré la note d'humour évidente<sup>305</sup>, la remarque de Waker laisse imaginer que le cycle des réincarnations peut se poursuivre à l'infini. La croyance en la métempsycose se révèle ainsi être un formidable moyen soit de faire face sereinement à sa propre mortalité, comme c'est le cas de Teddy, soit d'accepter plus facilement la disparition d'un proche, comme dans le cas des Glass. L'espoir que l'âme de Seymour ait pu se réincarner dans un nouveau corps apparaît en effet comme une manière de faciliter le processus de deuil – voire tout bonnement de s'en passer, dispense qui peut alors se révéler plus problématique que salutaire. Derrière la philosophie hindoue de la transmigration des âmes se dessine le schéma de cycles répétés presque à l'infini. L'existence apparaît alors circulaire autant que linéaire, la mort correspondant chaque fois à un nouveau recommencement. C'est également de cette philosophie que semble s'inspirer Ramona dans « Uncle Wiggily » lorsqu'elle remplace son ami imaginaire renversé par une voiture en moins de temps qu'il n'en faut à sa mère pour engloutir un cocktail. L'enfant semble naturellement convaincue de la circularité de l'existence, persuadée que la vie n'est qu'un éternel recommencement. Vinciane Boudonnet souligne très justement que plusieurs des œuvres de Salinger adoptent elles-mêmes une structure circulaire : « Ainsi, il apparaît qu'une certaine circularité détermine la structure des

305 Quoique Salinger semble déterminé à traiter la question de la métempsycose avec légèreté, l'humour toujours présent ne suffit peut-être pas systématiquement à convaincre le lecteur occidental, susceptible de trouver certaines remarques un peu trop abracadabrantes pour ne pas perturber la crédibilité du texte. On pense par exemple à cet extrait de « Hapworth » : « In conclusion, quite absolutely final, I would greatly appreciate it if you would ask Miss Overman to ask Mrs. Hunter, possibly on the phone if it is convenient, to please track down the January, 1842, issue of Dublin University Magazine, the January, 1866, issue of the Gentleman's Magazine, and the September, 1866, number of the North British Review, as all these unrecnt magazines contain articles about a very dear friend of mine, purely by correspondence, in my last appearance, quite frankly, Sir William Rowan Hamilton! I am very seldom able to do this, which is quite a blessing in disguise, but I can still see his friendly, lonely, sociable face before me, at wide intervals! » (205)

œuvres de J. D. Salinger en tant que textes indépendants mais aussi en tant que ‘maillons’ de la chaîne que constitue l’œuvre complète publiée jusqu’ici. » (262) À titre d'exemple, *Catcher* s'ouvre et se ferme sur des interventions de Holden depuis l'hôpital californien où il se trouve. La première et la dernière nouvelles de *Nine Stories* traitent toutes deux sinon de suicides (le cas de Teddy étant incertain), du moins de la mort. Bien que les deux textes (« Bananafish » et « Teddy ») aient été publiés séparément avant d'être regroupés dans le recueil de 1953, on peut y voir une volonté de présenter l'appréhension de la mort de deux manières différentes. Alors que le lecteur ressort choqué de sa première lecture de « Bananafish », ébahi par la violence et la soudaineté du dénouement, le personnage de Teddy le prépare progressivement à l'issue fatale qui l'attend. Compte tenu des inclinations spirituelles de l'auteur, on peut imaginer qu'entre 1948 et 1953 (les deux textes ayant ironiquement été tous deux publiés le 31 janvier) la théorie de la transmigration des âmes s'est présentée à lui comme une solution pour atténuer ses angoisses liées à la mort. On notera aussi la fréquence des fins ouvertes chez Salinger<sup>306</sup>, qui signalent une pulsion de vie en apparence contradictoire avec l'obsession mortifère qui parcourt l’œuvre et suggèrent à nouveau le caractère cyclique de l'existence, où comme le dit Wenke : « All endings, then, are beginnings. » (*J D. Salinger: A Study of the Short Fiction* 66)

Le motif de la circularité tient en outre une place prépondérante dans *Catcher*, puisqu'il est à l'origine de l'épiphanie de Holden. Ainsi que nombre de critiques l'ont remarqué, le mouvement circulaire du manège de Central Park apaise et reconforte Holden, qui y décèle une forme de permanence dans le mouvement. De même que le carrousel en lui-même présente un aspect intemporel inspirant un sentiment d'immutabilité (« It was playing ‘Oh, Marie!’ It played that same song about fifty years ago when I was a little kid. That's one nice thing about carousels, they always play the same songs. » [272]), le protagoniste semble enfin trouver l'apaisement qu'il cherchait en contemplant le spectacle de Phoebe tournant perpétuellement en rond, comme suspendue dans le temps :

I felt so damn happy all of a sudden, the way old Phoebe kept going around and around. I was damn near bawling, I felt so damn happy, if you want to know the truth. I don't know why. It was just that she looked so damn nice, the way she kept going around and around, in her blue coat and all. (275)

Comme l'indique Happe, « [l]e mouvement rotatif du manège symbolise l'absence d'évolution ; le temps, prisonnier de ce mouvement ne s'écoule plus et c'est ainsi qu'un instant, Holden a la vision de Phoebe prise dans ce ‘cercle enchanté’, à l'abri de tout changement. » (*L'évolution de Jerome David Salinger* 163-164) La scène peut également se lire

306 Les fins ouvertes seront plus amplement commentées au Chapitre 6.



différemment en mettant l'accent sur l'idée de permanence au sein même du changement : sans cesse en mouvement, Phoebe ne manque cependant pas de réapparaître de manière systématique. Holden comprend alors qu'en dépit des changements qu'elle s'apprête à vivre, sa petite sœur restera essentiellement la même et qu'il est donc absurde de lui refuser la possibilité de grandir par crainte de la perdre. William Glasser montre que cette dialectique de la permanence et du mouvement s'inscrit au cœur du dilemme de Holden et illustre d'une façon plus générale la nécessité pour lui d'apprendre à reconnaître l'ambivalence<sup>307</sup> inhérente à toute chose :

If Holden had earlier responded to everything he experienced with both sides of his nature, he would have recognized the existence of opposite qualities, not only within people, but in every single thing he perceived in his world. For example, the Museum of Natural History would have appeared to him, not only as a number of isolated glass cases in which “everything always stayed right where it was,” but as a record of the whole flux of evolutionary development that has continuously changed everything existing on this earth. The solution to Holden's dilemma lies in his being able to perceive, with both sides of his nature, that everything in reality has two faces: that the ice in the lagoon in Central Park can both preserve and kill; that the “gasoline rainbows” Holden mentions are composed of “gasoline” and “rainbows”; that an old teacher can be like a child, and a child, such as Phoebe, can be “like a goddam schoolteacher sometimes”; that everyone's nature extends, at the same time, back towards childhood and forward towards adulthood. One might see Holden himself, with his hat on backwards, facing in two directions, as typifying the sense of reality established in the novel. Therefore, if something that stays the same also conveys a sense of continuous change, then something that Holden earlier saw as continuously changing, such as childhood, should also convey a sense of staying the same. (98-99)

Pour Holden, la prise de conscience de la continuité de l'existence passe également par la visite de son ancienne école, devenue celle de Phoebe, au cours de laquelle il constate que les lieux n'ont pas changé. Cette excursion lui offre la possibilité de revivre sa propre enfance au travers de celle de sa sœur et lui permet ainsi de prendre de la distance envers cet âge qu'il se refuse à reléguer dans le passé. Phoebe, amenée à vivre les mêmes expériences que lui, se présente comme un relais et redonne à l'enfance, désormais déclinante et prête à s'éteindre chez Holden, ses allures de commencement et de promesse d'avenir. Une fois apaisé par la certitude que la relève est assurée – et qu'elle lui permettra de vivre encore par procuration cette période dont il rechigne à se détacher – le jeune homme peut enfin assumer le rôle de grand frère que sa cadette tente de lui assigner. Alors que jusqu'à présent Phoebe a davantage tenu un rôle maternel vis-à-vis de son frère, elle le force presque à prendre la place qui lui revient :

307 L'ambivalence se présente comme une idée centrale dans l'œuvre de Salinger comme en témoignent quantité de personnages d'enfants-sages ou d'adultes puérils, mentionnés au Chapitre 3, A/1.

[...] la conclusion étant qu'il enterre ses propres rêves et rebrousse chemin pour permettre à sa sœur de regagner la maison. Phoebe autrement dit l'accule à une prise de conscience et, par le jeu de miroir qui le révèle à ses propres yeux sous les traits d'un autre, à accepter ce rôle d'adulte qu'il a toujours refusé d'assumer [...] (Bonnet 116)

Bien sûr, pour se tourner vers l'avenir incarné par sa petite sœur, Holden doit d'abord accepter de se départir de son attachement au passé, symbolisé par Allie. Le motif de la pluie est ici révélateur de son évolution : d'abord associée comme on l'a vu à l'injustice de la mort d'Allie (« It rained on his lousy tombstone, and it rained on the grass on his stomach. » [202]), elle devient un signe de la capitulation heureuse du narrateur lorsqu'il l'accueille avec joie devant le spectacle de sa sœur tournant indéfiniment sur le manège, suggérant par là qu'il a trouvé un moyen d'être en paix avec le sort de son frère :

Boy, it began to rain like a bastard. In *buckets*, I swear to God. All the parents and mothers and everybody went over and stood right under the roof of the carousel, so they wouldn't get soaked to the skin or anything, but I stuck around on the bench for quite a while. I got pretty soaking wet, especially my neck and my pants. My hunting hat really gave me quite a lot of protection, in a way, but I got soaked anyway. I didn't care, though. I felt so damn happy all of a sudden, the way old Phoebe kept going around and around. (275)

Allie et Phoebe fonctionnent dans le roman comme les deux pôles opposés nécessaires au processus de maturation de Holden. Le premier assume un rôle de passeur<sup>308</sup> : « Allie mort est 'l'Osiris Allie', selon la formule d'usage dans le *Livre des Morts*. Il est ainsi celui qui préside au cheminement de Holden dans l'empire des morts, celui qui l'assiste et l'écoute, l'interlocuteur privilégié à qui son récit est dédié. » (Mathé, « If you want to stay alive » 138) L'éternel enfant aide en effet littéralement le narrateur à passer « de l'autre côté » lorsque celui-ci est confronté à la peur de disparaître :

Every time I'd get to the end of a block I'd make believe I was talking to my brother Allie. I'd say to him, "Allie, don't let me disappear. Allie, don't let me disappear. Allie, don't let me disappear. Please, Allie." And then when I'd reach the other side of the street without disappearing, I'd *thank* him. (*Catcher* 257)

L'« autre côté » représente à la fois l'âge adulte et la mort, ici symbolique, par laquelle l'adolescent doit passer avant de renaître à son nouveau statut. Or, la transformation ne peut s'effectuer que s'il accepte de renoncer à ses rêves et ses illusions, ce dont témoignent plusieurs événements successifs dans les dernières pages du roman. Ce renoncement se lit d'abord dans la résignation du personnage à la vanité de sa lutte contre la corruption du monde

308 Le passeur est « celui qui détermine le franchissement du lieu et la traversée du moment, qui conditionne la transmission et le passage de l'autre côté, vers l'autre rive, tout en restant à la même place, immuable, comme imperméable au passage du temps, foyer immobile du mouvement et de la transition. » (Antolin, Barrett, Schmitt et Veyret 17)

qui l'entoure : « If you had a million years to do it, you couldn't rub out even *half* the 'Fuck you' signs in the world. It's impossible. » (262) Celle-ci préfigure sa décision de laisser sa sœur essayer d'attraper le pompon du carrousel, symbolisant sa volonté de ne plus surprotéger les enfants, ayant désormais accepté que la chute fait partie du processus d'apprentissage :

All the kids kept trying to grab for the gold ring, and so was old Phoebe, and I was sort of afraid she'd fall off the goddam horse, but I didn't say anything or do anything. The thing with kids is, if they want to grab for the gold ring, you have to let them do it, and not say anything. If they fall off, they fall off, but it's bad if you say anything to them. (273-274)

Mais avant de pouvoir se tourner pleinement vers la vie incarnée par sa petite sœur, Holden passe par une mort symbolique, à laquelle ses conversations imaginaires avec Allie semblent l'avoir préparé. L'adolescent jusqu'à présent si terrifié par la pensée de la mort éprouve paradoxalement un sentiment de quiétude dans la salle des momies du Muséum aux aspects de tombeau : « I was the only one left in the tomb then. I sort of liked it, in a way. It was so nice and peaceful. » (264) Enfin en paix avec lui-même, libéré de ce besoin de sans cesse aller à l'encontre de l'inéluctable, Holden lâche prise et s'évanouit quelques instants plus tard dans les toilettes du musée, pour se réveiller physiquement et psychiquement soulagé : « I felt better after I passed out. I really did. My arm sort of hurt, from where I fell, but I didn't feel so damn dizzy any more. » (265) La scène marque la transition du personnage qui d'une obsession pour la mort passe à un authentique désir de vie :

L'acceptation du temps, l'acceptation de la mort sont la condition de la vie : reconnaître l'inévitabilité de la chute, c'est faire son deuil de l'enfance, accepter symboliquement la mort, non pour s'y complaire et vivre hanté parmi les tombes, mais pour se tourner vers le soleil (Phoebe) de la vie. (Mathé, « Holden Caulfield et le fou qui vivant dans les tombes » 376)

De l'« autre côté » se trouve donc Phoebe, exemple typique de ces enfants-guides qui peuplent les pages des œuvres de Salinger :

Raisonnables, graves dans leur charmante innocence, ils énoncent, parfois sans le savoir, des vérités essentielles qui sauvent les plus grands, ces éternels enfants piégés dans des corps adolescents ou adultes, autant de comparses en perdition qui les approchent en dernier recours. (Vallas 35)

Son influence sur Holden est particulièrement visible au chapitre 22 lorsqu'elle attire son attention sur sa tendance à se renfermer dans un passé à jamais révolu, au détriment de la vie qui l'entoure :

"I like Allie," I said. "And I like what I'm doing right now. Sitting here with you, and talking, and thinking about stuff, and –"

"Allie's *dead* – You always say that! If somebody's dead and everything, and in *Heaven*, then it isn't

really –”

“I know he's dead! Don't you think I know that? I can still like him, though, can't I? Just because somebody's dead, you don't just stop liking them, for God's sake – especially if they were about a thousand times nicer than the people you know that're *alive* and all.”

Old Phoebe didn't say anything. When she can't think of anything to say, she doesn't say a goddam word.

“Anyway, I like it now,” I said. “I mean right now. Sitting here with you and just chewing the fat and horsing –” (222-223)

La discussion est cruciale pour Holden car elle annonce le changement de direction qu'il s'apprête à amorcer sous l'impulsion de sa sœur qui, comme l'explique Boudonnet, est l'instigatrice d'une prise de conscience salutaire :

Ainsi, Holden troque l'idée de l'inaltérabilité pour celle du changement (et donc du renouveau) qu'il parvient finalement à accepter. Le discours de Phoebe s'organise de telle sorte qu'un déclic se produit dans l'esprit de Holden pour le mener, à la manière de la maïeutique socratienne, vers un nouvel élan de vie. (349)

Dans son article sur les différentes significations de la casquette rouge de Holden, Michèle Bonnet montre comment le couvre-chef du protagoniste est emblématique de son évolution, notamment lorsqu'il se fait objet de transmission. Selon elle, le moment où l'adolescent repère Phoebe coiffée de sa casquette derrière la porte du musée (« Finally, I saw her. I saw her through the glass part of the door. The reason I saw her, she had my crazy hunting hat on – you could see that hat about ten miles away. » [266]) est lui aussi révélateur du transfert qu'il opère entre son frère décédé et sa sœur :

En se montrant ainsi à lui, Phoebe superpose l'image de trois individus : la sienne, celle de Holden, le propriétaire de la casquette, et celle d'Allie avec ses cheveux roux, dont la présence dans l'inconscient du narrateur se devine à la similitude de sa remarque sur l'insolite visibilité que donnent au frère et à la sœur casquette rouge et cheveux roux. Cette vision fugitive est traversée par deux idées qui expliquent la transformation finale de Holden : elle assimile tout d'abord Phoebe et Allie, ou plus exactement elle substitue à l'image d'Allie, qui a jusqu'alors dominé les pensées de Holden, celle de Phoebe [...]. Pourtant, une différence majeure les sépare : le premier est mort, tandis que la seconde est vivante, et c'est ce trait différentiel qui est porteur de signification, car la fin du roman nous fait voir Holden renonçant à sa fascination pour le frère disparu [...] pour choisir son double féminin, vivant celui-là. (114)

Clinton W. Trowbridge s'appuie quant à lui sur la scène finale du roman pour démontrer le rôle joué par Phoebe dans le changement d'orientation engagé par Holden. Le fait que l'adolescent aime porter sa casquette à l'envers, devenu banal aujourd'hui, trahit dans son cas

une attitude fuyante caractérisée par un repli vers le passé. Il est alors particulièrement significatif que sa sœur choisisse de poser le couvre-chef à l'endroit, visière vers l'avant, sur la tête de son aîné :

That he has changed the direction of his quest and that she is the person responsible for his doing so is told her by her putting on his hat for him and putting it on his head with the peak facing the front. It is clear that she does so place the hat on his head, but Salinger is clever enough not to force the symbol on us in so direct a manner. Rather he chooses that we discover it. While Holden watches Phoebe ride around on the carousel, it begins to rain. He sits there in the rain and Salinger tells us: "I got pretty soaking wet, especially my neck and my pants. My hunting hat really gave me quite a lot of protection, in a way, but I got soaked anyway." [275] The "especially my neck" is Salinger's master stroke in the use of symbolic technique, a technique that so often in modern fiction results in lifeless allegory. Holden has thus been re-born into at least a partial acceptance of life. His direction has been radically changed. (« Character and Detail in *The Catcher in the Rye* » 79)

Tout au long du roman, on voit Holden se débattre avec son obsession pour la mort, jusqu'à ce que finalement, guidé par Allie et Phoebe, il accepte de lâcher prise et de reconnaître l'absurdité d'un combat perdu d'avance. Néanmoins, cette capitulation n'est possible que parce qu'il est parvenu à réconcilier dans son esprit une conception linéaire du temps avec une perception plus circulaire de celui-ci qui lui permet d'inscrire sa propre existence dans le cycle des générations sans cesse renouvelées. Cette circularité rassurante lui permet de se laisser aller à une mort métaphorique qui marque son passage dans un âge différent tout en préservant une forme de continuité. On retrouve ainsi un schéma similaire à celui qui régit le principe de la métempsychose : la mort n'est pas une fin mais bien la promesse d'une nouvelle vie.

## **b. L'art comme moyen d'accès à l'intemporalité**

Sans nécessairement chercher à se soustraire à la réalité du temps qui passe et à la finitude de l'existence, certains personnages de Salinger emploient l'art et l'écriture comme un pied de nez à la mort, refusant de lui concéder une victoire sans appel. André Bazin estime qu'à l'origine des arts plastiques que sont la peinture et la sculpture se trouve le besoin fondamental pour les êtres humains de lutter contre le temps, disposition correspondant à ce qu'il nomme le « complexe de la momie » en référence à la pratique égyptienne de la thanatopraxie : « La mort n'est que la victoire du temps. Fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être c'est l'arracher au fleuve de la durée : l'arrimer à la vie. » (9) Et s'il est évident qu'en Occident l'art est désormais dégagé de toute fonction magique, la démarche

demeure la même : « On ne croit plus à l'identité ontologique du modèle et du portrait, mais on admet que celui-ci nous aide à nous souvenir de celui-là, et donc à le sauver d'une seconde mort spirituelle. » (10) Les considérations de Bazin sur les arts plastiques s'appliquent sans difficulté à l'écriture, que sa visée soit ou non artistique. On a vu quelle peine se donne Buddy pour faire revivre son frère à travers chacun de ses textes, s'appliquant dans « Seymour » à livrer quantité de détails divers sur son apparence, ses habitudes, sa poésie, afin d'en réaliser le portrait le plus juste possible (sans pour autant prétendre à une quelconque exhaustivité). Le même désir de résurrection semble animer Holden dans *Catcher* lorsqu'il choisit de prendre le gant de base-ball d'Allie pour sujet de rédaction : si parler de son frère est un moyen de progresser dans son propre processus de deuil, c'est aussi une manière de se donner l'illusion de le faire revivre un peu. Au premier abord, la démarche de Vincent dans « Ocean », telle qu'elle est présentée en conclusion de la nouvelle, peut paraître plus paradoxale : « He died at ten after eight that night. Maybe setting all this down will get him out of here. He's been in Italy with Holden, and he's been in France, Belgium, Luxembourg, and part of Germany with me. I can't stand it. He shouldn't be sticking around these days. » (14-15) Ici le narrateur dévoile une autre dimension du lien entre écriture et deuil : en couchant le portrait de Kenneth sur le papier, il lui confère une certaine pérennité et peut de ce fait s'autoriser plus facilement à chasser de ses pensées des souvenirs devenus trop pesants. On constate que la plupart du temps l'écriture est utilisée par les personnages comme un moyen de faire face à la perte d'un être cher et non comme une voie d'accès personnel à une forme d'immortalité – à l'exception de Holden, dont le récit est commandé par la peur qui l'assaille de disparaître aux yeux du monde :

The worst thing in the world for Holden is not the thought of dying, it is the thought of being forgotten. The solipsistic action of merely talking to himself is not enough to confirm his presence and identity. It is, to borrow the famous Zen koan with which Salinger prefaces his *Nine Stories*, like the sound of one hand clapping. It takes the presence of a listener to confirm his own presence, a listener who may remember him when he is no longer speaking [...]. (Cowan 51)

L'important pour l'adolescent est semble-t-il de laisser une trace, une marque de son passage. Inès Ben Arfa établit à ce sujet un parallèle entre les traces écrites (poésie, notes, lettres) laissées par les personnages de Salinger et les empreintes qui, comme un parfum en suspens dans l'air, subsistent après leur passage :

Grâce à la trace tangible et palpable que laissent les personnages, les marques de leur existence persistent même après leur désertion des lieux. Après leur départ, ils laissent derrière eux narrations et écrits, mais aussi des biens et des objets personnels, des empreintes qui témoignent de leur passage et qui illustrent davantage l'absence et la vacuité de l'espace. Ils apparaissent aussi en tant que fantômes.

Les personnages partis ou morts continuent d'exister dans la mémoire de leurs proches et à hanter cet univers particulier qu'ils ont créé. (401)

Que ce soit un mégot de cigare (« Raise High »), un morceau de sandwich (« Just Before the War »), un gant de base-ball (« Ocean », *Catcher*) ou une pile de cent quatre-vingt quatre poèmes (« Seymour »), les objets laissés derrière eux par les disparus s'emplissent d'une dimension symbolique forte et continuent d'assurer leur présence auprès de ceux qu'ils ont quittés.

Par ailleurs, l'art est avant tout un moyen de célébrer la vie et la nouvelle se présente comme le genre littéraire idéal pour y parvenir. La forme courte incite en effet l'écrivain à se concentrer sur des moments décisifs qui, de par leur nature synecdochique, renvoient à la manière dont le sujet a vécu son existence toute entière. Ou, pour reprendre les mots de Sean O'Faolain : « tiny bits of life speak for the whole of life » (cité dans Tibi 48). La nouvelle, qui rassemblerait donc « la totalité du temps dans l'intuition de l'instant » (Jean-Jacques Lecercle, cité dans Bazin et Deïdda 12), propose ainsi de faire ressortir ce qu'il y a de plus vivant chez le personnage. La difficulté pour celui qui tente de saisir l'essence d'un proche décédé, qu'il s'agisse de Vincent, Holden ou Buddy, est de parvenir à capturer l'instant significatif sans pour autant le figer. Car figer un mort dans un portrait statique revient presque à le tuer une seconde fois plutôt qu'à le faire revivre. Barthes évoque cette question à propos de la photographie, genre artistique que l'on rapproche parfois de celui de la nouvelle<sup>309</sup> :

Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'*intention*) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre. Le Photographe le sait bien, et lui-même a peur (fût-ce pour des raisons commerciales) de cette mort dans laquelle son geste va m'embaumer. Rien ne serait plus drôle (si l'on n'en était pas la victime passive, le plastron, comme disait Sade) que les contorsions des photographes pour « faire vivant » : pauvres idées : on me fait asseoir devant mes pinceaux, on me fait sortir (« dehors », c'est plus vivant que « dedans »), on me fait poser devant un escalier parce qu'un groupe d'enfants joue derrière moi, on avise un banc et aussitôt (quelle aubaine) on me fait asseoir dessus. On dirait que, terrifié, le Photographe doit lutter énormément pour que la Photographie ne soit pas la Mort. (*La chambre claire* 30-31)

On verra plus loin comment Salinger et les écrivains qui peuplent son œuvre s'efforcent de conserver la dimension mouvante (et donc vivante) de leurs personnages, notamment en se refusant à assigner à leurs actions un sens définitif. Par ailleurs, bien que Salinger n'insiste pas sur ce point, l'œuvre d'art en elle-même peut constituer un moyen de survivance pour son

309 On trouve ce rapprochement par exemple dans le manuel de Claire Bazin et Ivan Deïdda, *La nouvelle au C.A.P.E.S.* : « Par sa concentration sur un seul effet, qui vise à l'essentiel, le genre présente des ressemblances frappantes avec la peinture, unissant le verbal et le pictural. » (12)

auteur. Lorsque dans « The Stranger » Babe remet à Helen Beebers un poème écrit par Vincent, il permet à son ami de ressusciter quelques instants pour la jeune femme qui croyait ne plus jamais l'entendre ou le lire. De même, en se lançant dans la tâche colossale de reconstituer le roman éparpillé de son frère, Sonny Varioni espère faire revivre le défunt à travers son art. Les œuvres d'art sont donc « des défenses contre la fuite du temps, contre le caractère périssable et contre la disparition de toutes choses », puisqu'elles s'attachent à « donner aux choses de la vie une dignité qui les éternise » (Kurt Badt, cité dans Jauss 132). Salinger relativise cependant la capacité de toute œuvre à pérenniser le souvenir, comme en témoigne l'image du disque brisé qui revient comme un leitmotiv dans trois des textes du corpus. Dans « Once a Week », la joie du personnage d'être exposé par surprise à la résurgence d'un souvenir d'enfance ravivant la vision de sa mère n'est que de courte durée :

And she always used to whistle through her teeth when she was drawing the blinds in my room. The same tune most of the time. It was always with me when I was a boy, but I forgot it as I grew older. Then in college – I had a roommate from Memphis, and he was playing some old phonographs some afternoon, some Bessie Smiths, some Tea Gardens, and one of the numbers nearly knocked me out. It was the tune Mother used to whistle through her teeth, all right. It was called *I Can't Behave On Sundays 'Cause I'm Bad Seven Days a Week*. A guy named Altrevi stepped on it when he was tight later on in the term, and I've never heard it since. (60)

On trouve un épisode similaire dans *Catcher* lorsque le disque acheté par Holden pour Phoebe tombe et se brise :

Then something terrible happened just as I got in the park. I dropped old Phoebe's record. It broke into about fifty pieces. It was in a big envelope and all, but it broke anyway. I damn near cried, it made me feel so terrible, but all I did was, I took the pieces out of the envelope and put them in my coat pocket. They weren't any good for anything, but I didn't feel like just throwing them away. (199-200)

Le geste irrationnel du jeune homme témoigne de l'importance qu'il accorde à l'objet non pour son contenu mais pour ce qu'il représente (en tant que cadeau acheté spécialement pour sa sœur), un acte que Phoebe comprend intuitivement puisqu'elle se propose de garder les morceaux de vinyle en dépit de leur inutilité. Enfin, « Blue Melody » offre un motif similaire avec le disque rayé de Lida Louise qui déforme la voix de la chanteuse et corrompt le souvenir que le narrateur en avait : « In the first place, he almost never played the record for anybody in 1942. It was terribly scratchy now. It didn't even sound like Lida Louise anymore. » (171) Si ces différents exemples semblent remettre en cause la pérennité et l'intemporalité des œuvres d'art, un texte comme « The Laughing Man » suggère au contraire que la transmission d'un récit permet de le raviver indéfiniment, d'aider ses personnages à accéder à un statut de quasi-immortalité. En effet, la conclusion apportée par le Chef des



Comanches (« The story ended there, of course. (Never to be revived.) » [73]) est contredite par l'existence même de la nouvelle en question. Après que le narrateur a fait revivre le personnage de l'Homme riant pour le bénéfice du lecteur, on comprend que le héros de Gedsudski est amené à vivre éternellement dans l'esprit des jeunes Comanches qui à leur tour perpétueront ses aventures auprès d'un nouvel auditoire. L'attachement du narrateur de « The Laughing Man » à ce héros et son désir de l'immortaliser en se faisant le relais des histoires de son animateur suggère presque un besoin d'honorer la mémoire du personnage qui représente pour lui un modèle. Salinger touche ici du doigt la question du devoir de mémoire, qui apparaît plus distinctement dans certaines nouvelles sur le thème de la guerre, toutefois sans jamais être nommé explicitement.

Bien qu'il se refuse à glorifier les actions militaires, l'écrivain n'en cherche pas moins à rendre hommage aux soldats morts au combat, et dont le courage et le dévouement méritent une forme de commémoration de la part des civils, là où l'état semble se désinvestir totalement. Dans « Soft-Boiled Sergeant », la transmission du souvenir de Burke passe à la fois par l'écrit (la lettre de l'un de ses camarades de régiment expliquant les circonstances de sa mort) et par l'oral (le récit que fait le narrateur de sa relation avec lui), et aboutit à la reconnaissance de Juanita, dont les larmes sont l'expression la plus visible :

He died all by himself, and he didn't have no messages to give to no girl or nobody, and there wasn't nobody throwing a big classy funeral for him here in the States, and no hot-shot bugler blowed taps for him.

The only funeral Burke got was when Juanita cried for him when I read her Frankie's letter and when I told her again what I knowed. (47)

Bien sûr, on ne manquera pas de prendre en considération la mise en abyme à l'œuvre dans la nouvelle puisque le lecteur, se trouvant dans la même position que Juanita, est amené lui aussi à honorer la mémoire du Sergent Burke qui survit désormais grâce à la littérature. Le devoir de mémoire se présente de nouveau comme une nécessité dans « A Girl I Knew », le seul texte de Salinger à aborder la question de la Shoah. Quand le narrateur retourne à Vienne sur les lieux de sa rencontre avec Leah, il constate qu'il ne reste plus rien de leurs instants partagés dans cet immeuble désormais réquisitionné par l'armée. Une fête se prépare pour célébrer la fin de la guerre et l'orchestre militaire s'installera sur le balcon où se tenait la jeune fille quelques années auparavant. Le soldat qui garde la porte de l'immeuble se nettoie les ongles avec la lame de son couteau. John, qui espérait trouver un lieu de recueillement pour honorer la mémoire de son amie tuée dans les camps, se heurte à l'indifférence et au cynisme des militaires et découvre qu'il ne reste rien du décor qu'il a connu, le temps et les

circonstances ayant définitivement balayé le passé :

I climbed the stairs quickly and entered my old sitting room. It had three single bunks in it, made up Army style. Nothing in the room had been there in 1936. Officer's blouses were suspended on hangers everywhere. I walked to the window, opened it, and looked down for a moment at the balcony where Leah once stood. Then I went downstairs and thanked the staff sergeant. He asked me, as I was going out the door, what the hell you were supposed to do with champagne – lay it on its goddam side or stand it up. I said I didn't know, and left the building. (158)

Face à l'amnésie collective, le récit du narrateur permet de faire revivre la jeune fille dont il ne reste par ailleurs aucune trace. La lutte contre l'oubli<sup>310</sup> passe ici par l'écriture et la transmission du témoignage qui permettent de défier de nouveau la mort en ravivant le souvenir de Leah.

La résistance au passage du temps, thème emblématique de l'œuvre de Salinger, est représentative de la difficulté des personnages à accepter l'inévitabilité de la mort. Pour certains, la peur est à l'origine d'un mouvement de repli, d'une fuite illusoire consistant à nier une réalité implacable et à mettre en place de vaines stratégies de conservation. À cette attitude fuyante finit cependant généralement par se substituer une forme de quête visant à reconnaître l'implacabilité de la mort et par suite à trouver des solutions pour parvenir à admettre et considérer plus sereinement ce qui échappe à toute maîtrise. Diverses propositions émanent des textes du corpus, consistant notamment à allier suspens et progression dans le temps. La clef de cette quête pour une meilleure acceptation du passage du temps semble donc résider dans la reconnaissance de l'ambivalence irréductible entre permanence et mouvement, une idée qui se retrouve dans l'écriture et l'art en général, capables de capturer l'instant sans le figer, de pérenniser le souvenir dans toute sa mouvance.

310 On note dans la nouvelle une récurrence des aveux d'oubli, déjà relevés plus haut : « I don't know any more. I used to know, but I lost the knowledge a long time ago. » (152) ; « I don't really remember our first evening in my sitting room. » (153)

## **Chapitre 6 : Suspendre le sens**

### **A/ Saisir l'insaisissable**

« Quels que soient ses aspects, le quotidien a ce trait essentiel : il ne se laisse pas saisir. Il échappe. Il appartient à l'insignifiance, et l'insignifiant est sans vérité, sans réalité, sans secret, mais est peut-être aussi le lieu de toute signification possible. » (Maurice Blanchot, cité dans Bégout, *Lieu commun* 7) L'une des spécificités de l'écriture salingerienne réside dans le repérage, la mise en lumière et l'interprétation de ce qui semble sans importance, cet insignifiant qui habite la vie quotidienne. L'auteur attire l'attention sur le détail, l'anecdotique, les petits riens souvent ignorés et pourtant porteurs de beauté, de poésie et où résident même parfois quelques clefs du sens général d'un texte. Le fugace et l'éphémère, le futile et le marginal, en d'autres termes ce qui échappe d'ordinaire à la considération, est réhabilité dans l'œuvre de Salinger, qui invite à saisir l'insaisissable : la poésie dissimulée derrière un geste en apparence banal ou ces petites transformations souterraines et secrètes, ces moments épiphaniques dont il a su faire sa marque de fabrique. On trouve par ailleurs dans l'œuvre du nouvelliste une véritable célébration de la figure du poète, façonnée notamment à partir de la conception transcendantaliste du voyant (*seer*). De par son regard tout à la fois innocent et aiguë, ce dernier est le plus à même d'identifier la beauté, et même l'essence de toute chose, bien qu'il vive souvent ce don comme un fardeau plus qu'une bénédiction.

#### **1. L'insignifiant réhabilité**

Pour l'auteur, le choix de la nouvelle comme format privilégié n'est certainement pas étranger à l'adéquation du genre à l'exploration de l'infime qui, presque imperceptible, se trouve plus facilement noyé dans des textes romanesques, d'envergure supérieure. Ainsi que l'explique Luc Alary, le détail qui dans le roman se lit comme accessoire (car non indispensable à la progression narrative), peut aisément constituer le cœur d'une nouvelle<sup>311</sup> :

311 On verra au Chapitre 6, B/2 que la nouvelle est moins soumise aux exigences de la narrativité dans la mesure où par nature elle se situe à mi-chemin entre un pôle narratif et un pôle poétique.

La nouvelle serait en quelque sorte un genre infraromanesque, le développement narratif et primordial d'une possibilité romanesque inexploitée car narrativement accessoire. Genre infraromanesque et non sous-genre du roman. La nouvelle n'est pas un roman en puissance. C'est plutôt le roman qui contient des virtualités de nouvelles, tous ces non-dits, ces ombres, ces ébauches que la dynamique romanesque relègue dans les marges du récit et sur lesquels le nouvelliste, à tout moment, peut porter sa loupe. (8)

## a. Le sens du détail

### L'exaltation de l'anecdotique

Parfois qualifié de « superflu » ou d'« inutile », le détail joue pourtant un rôle d'importance, qui n'est pas toujours apprécié dans toute sa valeur. À la lecture des textes de Salinger, on ne peut que souscrire à l'appréciation de Denis Boisseau qui affirme que, « [e]n dépit de l'expression courante, il n'est pas de 'détail insignifiant'. » (« De l'«inexistence» du détail » 22) Qu'il éclaire le texte en fournissant au lecteur une clef interprétative ou au contraire qu'il l'obscurcisse en signalant qu'il se cache là une information potentiellement importante dont la signification reste à élucider, il se doit d'être considéré à la lumière du principe barthésien déjà évoqué selon lequel, dans la structure d'un récit, tout ce qui vaut la peine d'être noté a nécessairement un sens<sup>312</sup>. Pour Liliane Louvel, le détail introduit dans le texte un élément d'incertitude qui conduit à en suspendre le sens (temporairement ou définitivement) : « Le détail sera ce qui diffère ou arrête la lecture, suspend le sens, produit une interrogation. Il ouvre le texte à la réflexion ou à la rêverie. Voire, déjà, livre une piste, guide le lecteur ou brouille les données. En tout cas, il agit et lance des signaux depuis le cœur du texte. » (*Le détail* 6)

Chez Salinger, le détail est d'autant plus significatif qu'il est souvent symbole de la transformation (généralement heureuse) d'un personnage. Par exemple, dans « Lois Taggett », les chaussettes blanches que porte Carl Curfman servent à signaler la tolérance et la bienveillance nouvellement acquises par la protagoniste à son égard. Elles constituent dans un premier temps le signe du caractère insipide et agaçant de leur propriétaire et justifieraient presque à elles seules l'absence totale d'attraction de Lois envers le jeune homme : « Carl Curfman was a thick-ankled, short young man who always wore white socks because colored socks irritated his feet. » (22) Une fois le couple marié, l'abandon des chaussettes blanches devient le symbole de l'autoritarisme de la jeune épouse : « Lois and Carl got married in the

312 Voir Chapitre 4, A/2.

spring, and less than a month after they were married, Carl stopped wearing white socks. »  
(22) Dans ces deux citations, l'attention du lecteur est attirée sur le détail significatif qui surgit en fin de phrase et se voit ainsi conférer une importance toute particulière. Enfin, le fait que Lois autorise finalement son mari à porter ce que bon lui semble en dépit de l'irritation qu'elle en éprouve (non pas cutanée mais psychologique) témoigne de l'évolution positive de la jeune femme vers plus de compassion et d'humanité (suite à son propre chagrin, dû à la perte d'un nourrisson) :

The man Lois didn't love was sitting in his chair one evening, staring at a pattern on the rug. Lois had just come in from the bedroom where she had stood for nearly a half-hour, looking out the window. She sat down in the chair opposite Carl. Never in his life had he looked more stupid and gross. But there was something Lois had to say to him. And suddenly it was said.

“Put on your white socks. Go ahead,” Lois said quietly. “Put them on, dear.” (24)

L'exemple de cette nouvelle montre comment un simple détail peut revêtir jusqu'à trois significations différentes et porter à lui seul une partie non négligeable du sens général du texte. On observe un fonctionnement similaire dans « Both Parties », où la prise de conscience du narrateur transparait au travers d'une requête somme toute anecdotique :

Then I said sort of, “Wake me when it thunders, Ruthie. Please. It's okay. I mean, wake me when it thunders.”

That made her cry harder. Funny kid. But she wakes me now, that's what I mean. It's okay with me. I mean it's okay with me. I mean I don't care if it thunders every night. (41)

En demandant à sa femme de le réveiller lorsqu'elle a peur de l'orage, il lui signale de manière détournée son désir d'assumer enfin ses responsabilités en tant que père et mari. Bien sûr, le détail ne prend pas toujours une importance aussi considérable que dans les deux exemples que l'on vient d'observer. Parfois plus secondaire pour la compréhension de l'intrigue, il est le plus souvent utilisé par l'auteur pour caractériser un personnage sans recourir à d'encombrantes explications. Les petites idiosyncrasies de chacun servent à illustrer leur personnalité, étant entendu qu'une image est plus parlante que mille mots. Le tempérament impulsif de la jeune Charlotte est reflété dans « Raise High » par sa tendance à écraser le pied de Seymour lorsqu'elle apprécie ses interventions dans l'émission « It's a Wise Child » :

And she was wonderful moral support. She usually arranged things so that she sat next to my brother Seymour at the broadcasting table, and whenever he said anything on the show that delighted her, she used to step on his foot. It was like a hand squeeze, only she used her foot. [...] On certain nights when he was in especially good form, Seymour used to come home with a slight limp. That's really true. Charlotte didn't just step on his foot, she tramped on it. (80-81)

La femme du narrateur de « Soft-Boiled Sergeant » exprime elle aussi ses sentiments à travers des gestes incontrôlés : « Juanita, she ain't no ordinary dame. If she sees a dead rat laying in the road, she starts smacking you with her fists, like as if it was you than ran over it. » (42) Ici la violence de la réaction trahit l'extrême sensibilité du personnage, confirmée par la compassion et l'empathie qu'elle éprouve envers le Sergent Burke. Dans *Catcher*, Holden utilise le même procédé pour évoquer simultanément les penchants sadiques et homosexuels de son camarade Ernest Morrow : « He was always going down the corridor, after he'd had a shower, snapping his soggy wet towel at people's asses. » (71) En ajoutant immédiatement « That's exactly the kind of a guy he was. » (71), le narrateur confirme qu'une simple anecdote peut suffire à indiquer le caractère d'une personne. Parfois, le recours à l'anecdote dénote une difficulté à mettre un sentiment en mots. Ainsi dans « Slight Rebellion » se dessine l'impression que le personnage, lassé de tout, ne parvient pas à articuler son mal-être et se contente donc d'une suite d'exemples qu'il espère éloquents :

“Boy, do I hate [school]! But it isn't just that. It's everything. I hate living in New York. I hate Fifth Avenue buses and Madison Avenue buses and getting out at the center doors. I hate the Seventy-second Street movie, with those fake clouds on the ceiling, and being introduced to guys like George Harrison, and going down in elevators when you wanna go out, and guys fitting your pants all the time at Brooks.”  
(97)

Employé de cette manière, le détail fonctionne sur un mode synecdochique, le geste d'un personnage (la partie) évoquant son caractère général (le tout). Ou c'est par un procédé métonymique que Holden confesse la gêne qu'il a pu ressentir à partager la chambre d'un camarade moins fortuné que lui, expliquant sur plus d'une page l'embarras causé par la différence de qualité de leurs valises respectives avant de conclure : « The thing is, it's really hard to be roommates with people if your suitcases are much better than theirs – if yours are really *good* ones and theirs aren't. » (142) À l'examen de ces différents exemples, on suggérera que le style de Salinger se caractérise en partie par ce que l'on pourrait considérer comme une pratique de surdétermination, ou de surcharge de signification logée dans certains gestes, objets ou événements. De la boule de bowling cristallisant le conflit d'un couple et la violence des sentiments d'une femme trompée (« Ocean ») au charme irrésistible d'une petite fille collant un chewing-gum humide au creux de son cou pour un usage ultérieur, geste qui marque le point de départ d'une intense amitié amoureuse (« Blue Melody »), Salinger rappelle sans cesse au lecteur que parfois, « des instants de vie [...], en vertu de leur insignifiance même, expriment une humanité, peut-être avec plus d'intensité et de vérité que les prétendus moments forts de l'existence (naissance, mariage, deuil, etc.). » (Bégout, *Lieu*

*commun* 171)

Par ailleurs, la manière qu'ont les personnages d'offrir une résistance au monde qui les entoure relève souvent de l'anecdotique. Ihab Hassan fut le premier à évoquer la présence chez Salinger de ce qu'il nomme des « gestes donquichottesques », expressions de la sensibilité et de l'individualité de personnages menant des croisades chimériques contre leurs propres moulins à vent, au rang desquelles figure bien évidemment l'offensive contre la fuite du temps. Ces « Responsive Outsiders » que le critique oppose aux « Assertive Vulgarians » présents dans l'ensemble de l'œuvre<sup>313</sup> expriment par ces gestes fantaisistes une originalité qui les distingue de leurs pairs dans un élan spontané, paradoxalement susceptible de traduire autant l'espoir que le désespoir. Hassan présente le geste donquichottesque comme suit :

The response of these outsiders and victims to the dull or angry world about them is not simply one of withdrawal: it often takes the form of a strange, quixotic gesture. The gesture, one feels sure, is the bright metaphor of Salinger's sensibility, the center from which meaning drives, and ultimately the reach of his commitment to past innocence and current guilt. It is a gesture at once of pure expression and of expectation, of protest and prayer, of aesthetic form and spiritual content – as Blackmur would say, it is behavior that sings. There is often something prodigal and spontaneous about it, something humorous or whimsical, something that disrupts our habits of gray acquiescence and revives our faith in the willingness of the human spirit. (« Rare Quixotic Gesture » 60)

Le critique poursuit son analyse par une liste d'exemples, dont il souligne le caractère apparemment futile mais aussi l'éloquente signification :

Hence the examples of the deserted husband who memorizes his wife's farewell note backwards, the woman who, out of pity, starts smacking her husband at the sight of any dead animal, the man about to commit suicide who makes up a story about banana fish for a little girl, the lover who calls the sprained ankle of his sweetheart Uncle Wiggily, the young man who insists on giving half a chicken sandwich to a stranger, the college girl who trains herself to pray incessantly and does so in the toilet of a restaurant, and the bridegroom who is too happy to appear at his wedding. Out of context these may well sound trite or crazy; in their proper place they are nodes of dramatic significance. (61)

Un soldat qui, seul au fond de sa tranchée répète les mots de la lettre de sa petite sœur pour trouver le sommeil (« A Boy in France »), un garçon qui dépose des olives le long du berceau de sa cadette endormie et en conserve une dans la poche de sa veste (« I'm Crazy ») : on pourrait encore allonger la liste des gestes donquichottesques qui ponctuent les textes de Salinger. Il y a dans ces attitudes quelque chose qui tient de l'absurde<sup>314</sup>, comme par exemple dans la volonté de Holden d'effacer tous les « Fuck you » inscrits sur les murs<sup>315</sup>. Si le motif

313 Ces termes ont été définis au Chapitre 3, A/1.

314 Sur l'absurde, voir Chapitre 6, B/2.

315 Selon Ihab Hassan, Holden serait le personnage donquichottesque par excellence : « But above all, he is continually performing the quixotic gesture. » (« Rare Quixotic Gesture » 64)

que forment ces gestes, emblématiques de l'œuvre de Salinger, peut se lire comme une exaltation de l'anecdotique et du dérisoire, Hassan reproche à l'auteur de tenir pour acquise l'interprétation pourtant non évidente de ces comportements fantaisistes, là où le lecteur pourrait parfois bénéficier d'une intervention de sa part :

The quixotic gesture – Seymour searching for god by poking his finger into ashtrays – is made to carry a heavier burden of meaning than it can sustain. Love averts itself easily in whimsey or laughter. The highest candor requires us to praise things by adjectives no more complex than the word “nice.” (67)

Cependant, on pourrait arguer qu'un surplus de commentaires ou le choix d'un lexique plus parlant risquerait de compromettre le caractère délicat et discret du détail, dont la nature demeure par bien des aspects paradoxale.

### **La nature paradoxale du détail**

Le premier paradoxe qui s'impose à celui qui s'intéresse au détail a trait à une question de dimension et de position :

Avec le détail nous avons donc des problèmes d'échelles, des problèmes de taille. Quelle est la bonne taille du détail ? Nul ne semble le savoir, mais la raison en est peut-être que le problème est ailleurs, qu'il n'est en cette affaire question ni de proportion ni de quantité, ni même d'espace.

Initialement le détail est pourtant de taille relative modeste – peut-on penser un « gros détail » ? –, et sa position est réputée secondaire ou marginale – peut-on aussi penser un « détail central » ? Tout cela, bien sûr, à proportion de l'ensemble auquel il appartient. Le détail semble d'autre part si difficile à saisir qu'il est souvent inaperçu, et même réputé quasi « imperceptible ». (Boisseau, « De l'« inexistence » du détail » 18)

Salinger, on l'a vu, invite justement son lecteur à se préoccuper davantage de l'accessoire que du principal, à chercher du sens dans la périphérie plutôt qu'au centre<sup>316</sup>. Comme l'explique Pierre Tibi, il s'agit là d'une caractéristique propre à la nouvelle : « Un trait relativement stable de la nouvelle, en tout cas, est cette tendance à intégrer dans le jeu de la signification le détail donné comme périphérique en première approche, pour être promu ultérieurement au rang d'indice majeur dans la construction du sens. » (12-13) Cette idée se voit notamment illustrée dans « De Daumier-Smith » avec l'aquarelle envoyée par Sister Irma au narrateur et que celui-ci décrit dans son intégralité avant de signaler le détail qui a retenu son attention, et dans lequel lui semble résider tout l'effet du tableau :

The picture [...] was a highly detailed depiction of Christ being carried to the sepulchre in Joseph of

316 Voir Partie II : Le détour.



Arimathea's garden. [...] For me, the major figure in the picture was a woman in the left foreground, *facing* the viewer. With her right hand raised overhead, she was frantically signalling to someone – her child, perhaps, or her husband, or possibly the viewer – to drop everything and hurry over. (149)

De nouveau, la mention du détail significatif n'intervient qu'en fin de description, reproduisant pour le lecteur les conditions de sa perception par le narrateur : alors qu'il contemple l'œuvre dans son ensemble, il est soudain frappé par l'irruption d'un élément secondaire qui vient modifier sa lecture du tableau. En substituant à la figure centrale de Jésus celle d'une femme ordinaire reléguée aux marges de la toile, Daumier-Smith exprime une injonction similaire à celle énoncée dans la série Glass : l'amour de l'humanité entière, dans sa toute banalité, voire sa laideur, est prôné comme vertu supérieure à l'amour religieux d'un dieu désincarné. Mais il confirme surtout la capacité du détail apparemment secondaire à attirer sur lui le regard du spectateur ou du lecteur et à s'arroger un rôle central dans l'interprétation de l'œuvre. Toujours dans le champ de la peinture, Daniel Arasse emploie une image semblable à celle du tableau évoqué par le narrateur de « De Daumier-Smith » lorsqu'il constate que « le détail tend, irrésistiblement, à faire écart. Marque intime d'une action dans le tableau, faisant de lui-même signe à celui qui regarde et l'appelant à s'approcher, il disloque à son profit le dispositif de la représentation. » (14) Le détail qui jaillit du tableau et accapare toute l'attention du spectateur correspond dans le domaine de la photographie à ce que Barthes nomme le *punctum*, qu'il oppose au *studium* :

Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect *moyen*, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain ; mais en latin, ce mot, je crois, existe : c'est le *studium*, qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, « l'étude », mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. [...]

Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. [...] Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne). (*La chambre claire* 48-49)

Dans « Raise High », Buddy, assis dans la voiture bondée qui doit le mener à l'appartement des Fedder, est frappé par ce qui nous semble correspondre exactement au *punctum* barthésien. Son regard inexorablement attiré par le petit homme pourtant silencieux (« Twice, without any excuse whatever, out of sheer approval, I glanced around at the tiny elderly man. » [17]), il est surtout fasciné par la tache de sauce incrustée sur son col et l'espace situé

entre le haut de son chapeau et le plafond du véhicule : « On my second look around at him, I noticed that he had what very much appeared to be an old gravy stain on the lapel of his cutaway. I also noticed that his silk hat cleared the roof of the car by a good four or five inches. » (17) Malgré l'apparence singulière du personnage, qui contribue à le faire saillir du reste du tableau, sa taille et son attitude discrète le feraient presque passer pour la personnification même du détail : « He was tininess itself, surely being not more than four nine or ten and without being either a midget or a dwarf. In the car, he sat staring very severely straight ahead of him. » (17) Et pourtant, signe de son importance pour l'intrigue, il accapare presque entièrement l'attention de Buddy, au point que les autres occupants de la voiture apparaîtraient presque transparents si la demoiselle d'honneur ne cessait de se manifester avec vigueur en interrompant le narrateur (« the Matron of Honor interrupted me, from the back of the car » [19]) ou en élevant la voix (« The Matron of Honor's answer came with toxic volume » [21]), signifiant par là avec véhémence son refus de se voir assigner un rôle secondaire. Barthes souligne également ce paradoxe par lequel un élément somme toute anecdotique d'une photographie semble parfois engloutir le reste de l'œuvre : « Il y a une autre expression du *punctum* (moins proustienne) : lorsque, paradoxe, tout en restant un 'détail', il emplit toute la photographie. » (*La chambre claire* 77) La fascination de Buddy pour le vieil oncle de la mariée et le soin qu'il apporte à décrire le moindre de ses mouvements laissent penser au lecteur que dans ce petit personnage (« that formidable-looking little personage » [32]) réside sans doute l'une des clefs de la *novella*, sans qu'il soit pour autant en mesure de déterminer avec précision la signification qu'il conviendrait de lui attribuer. C'est d'ailleurs au petit homme atypique et à personne d'autre que Buddy accepte de se confier à la fin du texte.

L'attention portée à l'infime, au « quasi imperceptible », fait écho aux stratégies évoquées précédemment pour permettre à la vie de reprendre le dessus sur la mort<sup>317</sup>. Tenter de saisir l'éphémère revient souvent chez Salinger à essayer d'y attribuer un sens qui permette de dépasser la surface des choses et de rétablir une forme d'ordre et de maîtrise au sein d'une existence qui échappe à tout contrôle. Or, comme le déclare Holden au sujet de l'anecdote de la stratégie de Jane aux échecs, qui semble être son souvenir le plus marquant de la jeune fille, les petits riens n'intéressent guère (« That kind of stuff doesn't interest most people. » [41]), à l'exception bien sûr des individus qui, comme lui, sont dotés d'une sensibilité exacerbée. Pourtant, un simple détail est susceptible d'infléchir radicalement le cours d'une histoire : « Aussi bien, loin d'être minime, le détail est-il toujours 'de taille', et donc conséquent,

317 Voir Chapitre 5, B/2.

puisque, par sa révélation et sa position, il est susceptible de faire basculer le sens ou le fonctionnement de tout l'ensemble auquel, jusqu'alors, il participait, éteint et silencieux. » (Boisseau « De l'« inexistence » du détail » 18) C'est ainsi que dans « The Inverted Forest » la vision des coudes non plus élimés mais bel et bien troués d'une veste de son mari incite Corinne à ne pas le confronter au sujet de son comportement avec Bunny Croft : « She happened to open a closet door and one of Ford's suit jackets – one she had never seen – fell across her face. Besides having a certain natural olfactory value to her, the jacket had two great holes at the elbows. Either hole alone could have pledged her to loving silence. » (135) Sans ce détail qui ravive son amour et la conduit à faire abstraction de ce qui se trame entre Ray et la jeune femme, Corinne aurait pu empêcher le départ de son mari. Dans « The Heart of a Broken Story », l'histoire (que le narrateur n'a finalement jamais pu écrire) commence lorsque Justin tombe amoureux de Shirley à la vue d'une expression furtive sur son visage : « All because Shirley's mouth was open in a peculiar way. » (14) Poussée à son paroxysme, cette mise en scène de la capture de l'instant et du détail fugace est le point de départ du motif de l'épiphanie, dans la forme spécifique qu'elle prend chez Salinger.

Avant d'aborder le sujet du motif épiphanique, il convient de s'intéresser un instant à la manière dont les détails fonctionnent dans la plupart des nouvelles, à savoir en réseau. Tibi impute ce fonctionnement à plusieurs facteurs, une fois de plus inhérents à un genre littéraire qu'il a tendance à définir à partir de ses divergences d'avec le roman :

C'est presque énoncer un truisme que de dire que les capacités de rétention mémorielle sont relativement plus grandes, chez le lecteur, dans le cas d'un texte court que dans celui d'un texte long. [...] Ici, la brièveté facilite la persistance des traces mnémoriques qui sont ainsi thématiques dans le texte. [...] Ce n'est pas seulement la quantité des unités textuelles emmagasinées dans la mémoire qui distingue lecture de nouvelle et lecture de roman, c'est la nature même des schèmes interprétatifs mis en œuvre par le lecteur. Là où le lecteur de roman tendra à mémoriser moins le tissu verbal du texte que le résultat de sa conversion en des suites d'actions intégrées dans des catégories génériques, le lecteur du récit bref, effectuant une lecture moins réductrice, montrera une aptitude plus grande à engranger le matériau verbal effectif, ainsi que le détail *en apparence* adjacent et inassignable, que cette singularité même désigne. (12)

Le lecteur de nouvelles serait ainsi plus attentif aux détails, à la fois parce que la longueur plus modeste du texte lui en offre la possibilité, et parce qu'une nouvelle se lit et s'interprète selon des modalités différentes de celles du roman. La concision du genre permet (impose?) aux auteurs de travailler à une unité d'effet<sup>318</sup>, mise en avant par Poe qui a théorisé ce principe

318 Mary Rohrberger estime qu'il est ainsi plus éloquent de parler de densité que de brièveté : « If [Dan] Burns is correct and the only difference between short story and novel is the amount of detail used, then what we are really talking about is the relative density of each piece. Our concern, then, should be not only with brevity but

à propos du conte, forme jumelle de la nouvelle, et que commente ici Claude Richard :

Un artiste habile a construit un conte. Il n'a pas façonné ses idées pour qu'elles s'accordent avec ses épisodes ; mais après avoir soigneusement conçu le type d'effet unique à produire, il inventera alors des épisodes – combinera des événements – les commentera sur un certain ton, subordonnant tout à la volonté de parvenir à l'effet préconçu. Si sa toute première phrase ne tend pas à amener cet effet, c'est qu'alors, dès le tout premier pas, il a commis un faux pas. Dans toute l'œuvre, il ne devrait pas y avoir de mot dont la tendance, de façon directe ou indirecte, soit étrangère au dessein pré-établi. (Richard 554)

Plusieurs œuvres de Salinger illustrent bien l'application par l'écrivain de ce principe de « détermination rétrograde » (Carmignani 64). Sophie Vallas a relevé par exemple la récurrence des images de lien dans « Dinghy », qui concourent à produire une unité d'effet et pour ainsi dire dictent le thème principal de la nouvelle :

D'une certaine façon, Lionel joue au « fort-da », mais contrairement à l'enfant décrit par Freud il ne joue pas seul, avec une bobine de fil, mettant symboliquement en scène l'angoissante alternance séparation/retrouvailles avec sa mère absente; la bobine de fil qu'il éloigne et rapproche, c'est lui-même, et c'est Boo Boo qui doit apprendre à laisser « filer » son fils (« let the image go »). Dans le même temps, au moment où Lionel éloigne sa mère et lutte pour la maintenir à distance, il semble rêver d'une attache à son père absent, d'un père cerf-volant dont il tiendrait la ficelle. Toute la nouvelle, d'ailleurs, est placée sous le signe de liens, très matériels et/ou symboliques – ainsi le premier paragraphe montre Sandra nouer et dénouer nerveusement les attaches de son tablier; puis il est question des voiles du canot, roulées et attachées mais que Lionel devra aider son père à déplier et manœuvrer; du ruban vert entourant le paquet blanc qui contient les clefs, dix clefs elles-mêmes rassemblées par une chaîne; et, bien sûr, la corde et même la barre du canot, la ficelle du cerf-volant. Écartelé entre les liens qu'il tente de distendre et ceux qu'il fantasme, Lionel choisit la fugue, la solitude, l'attente immobile et silencieuse. (47-48)

Dans « Teddy », on repère de nombreux détails, « éléments à valeur proleptique qui fonctionnent comme indices de lecture » (Badonnel et Maisonnat 31) et préfigurent le dénouement de l'intrigue. La nouvelle s'ouvre sur les considérations métaphysiques du protagoniste, inspirées par l'observation de pelures d'orange coulant au fond de la mer, quant à l'existence relative de toutes choses et leur persistance dans l'esprit humain une fois disparues :

Some of them are starting to sink now. In a few minutes, the only place they'll still be floating will be inside my mind. That's quite interesting because if you look at it a certain way, that's where they started floating in the first place. [...] Teddy lingered for a moment at the door, reflectively experimenting with the door handle, turning it slowly left and right. "After I go out this door, I may only exist in the minds of all my acquaintances," he said. "I may be an orange peel." (171-174)

also, and perhaps more importantly, with density. » (44)

Ensuite, de l'agressivité de sa sœur Booper à son rencontre à sa discussion sur la mort avec Bob Nicholson, en passant par l'entrée à première vue énigmatique de son journal, « It will either happen today or February 14, 1958 when I am sixteen. It is ridiculous to mention even. » (182), tout dans « Teddy » prépare à la mort du jeune garçon. Pourtant, si l'on y discerne sans mal une isotopie de la mort, tous ces signaux restent en première lecture difficilement interprétables. La nouvelle met donc en lumière un autre paradoxe possible du détail, sur lequel s'attarde notamment Boisseau :

Il nous semble ici nécessaire d'insister sur la rétro-manifestation du détail que l'on voit toujours « après coup », et parfois « trop tard ». Ce que nous tenterons de dire en une formule nécessairement lapidaire et énigmatique : *l'être du détail est d'avoir été*. [...] Il est saisi, il est lu à rebours, « en revenant » sur une lecture ou une exploration déjà faite, mais qu'on pourrait dire insatisfaite, inquiète, en souci d'un sens dont elle ne trouve pas l'accomplissement dans la seule saisie de l'ensemble. (« De l'« inexistence » du détail » 21)

Qu'il apparaisse en première ou en seconde lecture, qu'il se fasse discret ou qu'il transperce le lecteur à la manière d'une flèche jaillissant du texte, qu'il fonctionne seul ou comme élément d'un maillage recouvrant l'ensemble de l'œuvre, le détail est à l'honneur dans la prose de Salinger, jusqu'à se voir parfois attribuer un statut dépassant le simple indice de lecture, pour apporter poésie et mystère à la banalité du quotidien.

### **b. L'« ensorcellement de l'insignifiant » (Bégout, *Lieu commun* 170-171)**

Par nature la nouvelle est plus encline que le roman à se concentrer sur l'anecdotique et à mettre en scène ces moments-clés qui se dissimulent derrière les petits événements du quotidien et bousculent la norme pour faire surgir l'exceptionnel<sup>319</sup>. Les auteurs publiés dans le *New Yorker* au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, dont Salinger est l'un des plus célèbres représentants, s'attachent ainsi souvent à sonder la futilité de la vie quotidienne pour y discerner le détail révélateur. Dans ce type de récits, la primauté est accordée aux fonctions et aux indices plutôt qu'aux actions<sup>320</sup> : « the epiphanic story [...] adumbrates a fictional world not by developing a plot involving purposive agents but by unfolding particular sensations or emotions and proceeding to a climactic revelation that does not necessarily take the form of a complete overt action. » (T. Leitch 130-131) La notion d'épiphanie, centrale dans l'œuvre de Salinger, est d'origine religieuse (l'Épiphanie désignant initialement dans la religion chrétienne le

319 « Henry James once said he rejoiced in the anecdote as a form, defining it as a genre in which something 'oddly happened' to someone. » (May 117)

320 Voir à ce sujet la distinction établie par Barthes dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits ».

moment de la manifestation de Jésus aux Mages) ; elle a été sécularisée pour la première fois par James Joyce dans son roman autobiographique *Stephen Hero* :

By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phrase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments. (188)

Dans ces épiphanies d'inspiration joycienne, les situations et les objets les plus banals se voient attribuer une signification dépassant largement leur fonction habituelle et dont la perception atteste la sensibilité, émotionnelle et esthétique, des personnages concernés. Parmi les nombreuses tentatives de définition du moment épiphanique proposées par les critiques, celle donnée par Martin Bidney dans « The Aestheticist Epiphanies of J. D. Salinger »<sup>321</sup> paraît aussi claire que complète :

I define an epiphany in general as a moment in a literary work that affects the reader as (1) intense, (2) expansive in meaning (that is, seeming to mean more than such a brief experience would have any right to mean), and (3) mysterious (its resonance or vibrancy exceeding any apparent explanation offered in the author's text). (117-118)

On y voit l'expression littéraire de ce que Bruce Bégout nomme dans son étude de la figure du motel américain « la magie grise de la banalité quotidienne », ou encore l'« ensorcellement de l'insignifiant » (*Lieu commun* 170-171). Dans *La découverte du quotidien*, le philosophe explique la raison pour laquelle « [l']énigme du quotidien, c'est justement qu'il ne paraît pas énigmatique » (20) :

En fait, si le quotidien ne se prête pas facilement à la découverte, cela ne tient pas à sa situation inaccessible (où la distance formerait l'élément recouvrant), mais au contraire à sa trop grande proximité. Il est difficile à découvrir, parce qu'il est recouvert par sa sur-présence quotidienne et personne ne se rend compte de l'existence de ce recouvrement ni ne s'en soucie. Ce n'est donc pas un obstacle matériel qui nous obstrue la vue claire et distincte du quotidien. Ce qui recouvre le quotidien, ce n'est pas autre chose que le quotidien lui-même ou plutôt la fausse évidence que l'on en a. [...] Nous croyons toujours déjà savoir ce qu'il est, et c'est justement cette certitude préjudicative qui nous interdit d'en comprendre la profondeur et d'en saisir la complexité. (19)

Dans l'œuvre de Salinger, les personnages chez qui se produisent ces moments de révélation intense semblent prêts à remettre en question la banalité d'instant subitement perçus comme significatifs, et à reconnaître la poésie qui circule en toute chose (« poetry that flows through things, all things » [« Raise High » 72]). La vision qui s'impose à eux interroge le prosaïsme

321 Au-delà d'une simple définition générale, l'article contient une véritable réflexion sur ce qui fait la spécificité de l'épiphanie chez Salinger.

du quotidien tout en célébrant la vie ordinaire et ce qu'elle abrite de trésors de beauté et de poésie. Holden s'émerveille de l'émotion suscitée par le simple geste de Jane lui posant la main derrière le cou : « But if a girl's quite young and all and she does it, it's so pretty it just about kills you. » (*Catcher* 104) John voit dans la manière qu'a Leah de frapper à sa porte l'expression de la beauté et de l'innocence des jeunes filles : « Leah's knock on my door was always poetry – high, beautifully wavering, absolutely perpendicular poetry. Her knock started out speaking of her own innocence and beauty, and accidentally ended speaking of the innocence and beauty of all very young girls. » (« A Girl I Knew » 153) Le moment épiphanique suscite alors le même type de réaction admirative que peut susciter la contemplation d'une œuvre d'art<sup>322</sup>, doublée ici d'une forte dimension symbolique. Et si ces instants de révélation peuvent avoir plus ou moins d'effet sur le personnage et sur l'intrigue, ils ont pour point commun la saisie de la beauté ou de la poésie d'un instant fugace, probablement rehaussée par l'absence même d'« intention esthétique » (Genette, *La relation esthétique*) dans le réel observé. La supériorité de la beauté pure et brute du réel sur la mise en scène esthétique organisée par les artistes est défendue par Zooey dans la nouvelle éponyme où il est lui-même sujet à une expérience épiphanique :

At first piecemeal, then point-blank, he let his attention be drawn to a little scene that was being acted out sublimely, unhampered by writers and directors and producers, five stories below the window and across the street. A fair-sized maple tree stood in front of the girls' private school [...] and at the moment a child of seven or eight, female, was hiding behind it. She was wearing a navy-blue reefer and a tam that was very nearly the same shade of red as the blanket on the bed in van Gogh's room at Arles. [...] Some fifteen feet away from the child, her dog – a young dachshund, wearing a green leather collar and leash – was sniffing to find her, scurrying in frantic circles, his leash dragging behind him. The anguish of separation was scarcely bearable for him, and when at last he picked up his mistress's scent, it wasn't a second too soon. The joy of reunion, for both, was immense. The dachshund gave a little yelp, then cringed forward, shimmying with ecstasy, till his mistress, shouting something at him, stepped hurriedly over the wire guard surrounding the tree and picked him up. She said a number of words of praise to him, in the private argot of the game, then put him down and picked up his leash, and the two walked gaily west, toward Fifth Avenue and the Park and out of Zooey's sight. [...] “God damn it,” he said,

322 Gérard Genette rappelle que la « relation esthétique » n'est pas l'apanage des œuvres d'art, tout objet pouvant éveiller un certain engouement esthétique : « Résumons-nous, au risque certain de nous répéter : la relation esthétique en général consiste en une réponse affective (d'appréciation) à un objet attentionnel quel qu'il soit, considéré dans son aspect – ou plutôt : à un objet attentionnel qui est l'aspect d'un objet quel qu'il soit. Cet objet peut être naturel ou 'produit' par l'homme, c'est-à-dire résultant d'une activité humaine d'agencement et/ou de transformation. Lorsque le sujet de cette relation, à tort ou à raison, et à quelque degré que ce soit, tient cet objet pour un produit humain et prête à son producteur une 'intention esthétique', c'est-à-dire la visée d'un effet ou la 'candidature' à une réception esthétique, l'objet est reçu comme une œuvre d'art, et la relation se spécifie en relation, ou fonction, artistique. La relation esthétique à une œuvre d'art (qui en appelle généralement bien d'autres), lorsque son caractère artistique, ou *artisticité*, n'est pas perçu, peut être une simple relation esthétique, comme celles que suscitent éventuellement les objets ordinaires – naturels ou produits par l'homme. » (*La relation esthétique* 275)

“there are nice things in the world – and I mean *nice* things. We're all such morons to get so sidetracked. Always, always, always referring every goddam thing that happens right back to our lousy little egos.”  
(« Zooney » 151-152)

La représentation de l'épisode atteste un sens du détail propre à l'auteur. La précision de la description, notamment en termes de couleurs, assortie en outre d'une référence à un tableau de Van Gogh, confère un aspect pictural à la scène<sup>323</sup>. On ne peut d'ailleurs s'empêcher de noter une certaine similitude entre les œuvres de Salinger et celles du peintre réaliste Edward Hopper. Le sentiment de solitude, d'absence de communication et l'impression que le temps a été suspendu à la manière d'un arrêt sur image autorise un rapprochement entre le travail des deux artistes. Les tableaux du peintre qui représentent des scènes banales de la vie quotidienne montrent eux aussi une volonté de saisir l'instant en apparence insignifiant pour lui attribuer une signification qu'il appartient néanmoins au spectateur de définir<sup>324</sup>. Ivo Kranzfelder confirme cette impression dans son ouvrage consacré à l'artiste new-yorkais : « Le procédé pictural de Hopper, ainsi fut-il défini un jour, consiste à « mythifier le banal » : il est vrai qu'au-dessus de la banalité des scènes de ses tableaux plane une poésie mystérieuse, presque surréelle. » (115) C'est cette même poésie que Babe entrevoit dans les moments passés en compagnie de sa sœur : « Last Day » et « The Stranger » présentent deux instants de révélation qui fonctionnent en miroir. Dans la première nouvelle, la simple présence de Mattie à ses côtés permet soudain au jeune homme, sur le point de partir au combat, de prendre conscience de la beauté d'un petit instant si précieux et le plonge dans un état de bonheur et de béatitude :

Babe bent down and picked up the drag rope of the sled; then he walked through the snow toward the street, with Mattie beside him. The other kids, the rest of the *Wuthering Heights* crowd, stared. Babe thought, *This is for me. I'm happier than I've ever been in my life. This is better than my books, this is better than Frances, this is better and bigger than myself. All right. Shoot me, all you sneaking Jap snipers that I've seen in the newsreels. Who cares?* (« Last Day » 50)

Dans « The Stranger » le protagoniste, désormais de retour du théâtre des opérations, ressent un bonheur comparable à la vue d'un simple geste de sa sœur : « With her feet together she made the little jump from the curb to the street surface, then back again. Why was it such a beautiful thing to see? » (88) Si sa question n'est suivie d'aucune réponse dans le texte, on

323 Martin Bidney évoque dans son travail la dimension picturale des épiphanies de Salinger : « Not only is there something very painterly about Salinger's epiphanies, but they also clearly imply a worldview we may call aestheticist, for they place a very high value on intense and refined aesthetic sensation. Aestheticism further accounts for the strong link of Salinger's epiphanies to both painting and poetry. » (118-119)

324 On pense par exemple à certains tableaux qui font montre du même intérêt pour cette tension entre stase et mouvement que les œuvres de Salinger (voir Chapitre 5), comme *Apartment Houses* (1923) ou *Cape Cod Evening* (1939).



pressent que l'image de sa sœur concrétise son retour à la vie « normale » et lui permet de se rendre compte qu'il est heureux d'avoir réintégré le monde des civils, en dépit de l'incompréhension à laquelle il semble se heurter continuellement depuis son retour. L'attitude de Mattie, suggérant autant le mouvement que l'immobilité (elle regagne immédiatement l'endroit dont elle s'est élancée), est également rassurante pour Babe<sup>325</sup> et contribue à faire de l'épiphanie un moment où le temps suspend son cours pour laisser place à l'irruption du sens. Dans « Blue Melody », le récit d'une scène dont les deux enfants sortent à jamais transformés met en évidence la double dimension du suspens, temporel et sémantique, dans le motif épiphanique :

On Spruce Street they stopped for fifteen minutes to watch two irate firemen trying to get a young cat out of a tree. A woman wearing a Japanese kimono directed the operations, in an unpleasant, importunate voice. The two children listened to her, watched the firemen, and silently pulled for the cat. She didn't let them down. Suddenly she leaped from the high branch, landing on the hat of one of the firemen, and springboarded instantly into an adjacent tree. Rudford and Peggy moved on, reflective and permanently changed. The afternoon now contained forever, however suspensory, one red and gold tree, one fireman's hat and one cat that really knew how to jump. (163)

Les deux premières définitions que donne le dictionnaire Merriam-Webster de « suspensory » illustrent le double-sens attribuable au terme tel qu'il est utilisé dans le contexte de la citation précédente : « held in suspension » semble davantage se référer au temps, l'instant vécu par les personnages étant comme extrait du continuum temporel habituel ; « temporarily leaving undetermined » s'applique au contraire au sens, retenu, de cet événement dont l'interprétation ne peut qu'être qu'hésitante.

Si le sens des épiphanies n'est jamais réellement explicité, certaines se manifestent plus ostensiblement que d'autres dans les conséquences qu'elles entraînent et les changements qu'elles amorcent chez les personnages. On observe par exemple à plusieurs reprises le soulagement apporté par la révélation épiphanique, qui se traduit notamment par une capacité recouvrée à trouver le sommeil. Dans « For Esmé », la lettre d'Esmé et la montre de son père apportent enfin au sergent la sérénité nécessaire pour se laisser aller à dormir :

It was a long time before X could set the note aside, let alone lift Esmé's father's wristwatch out of the box. When he did finally lift it out, he saw that its crystal had been broken in transit. He wondered if the watch was otherwise undamaged, but he hadn't the courage to wind it and find out. He just sat with it in his hand for another long period. Then, suddenly, almost ecstatically, he felt sleepy.

You take a really sleepy man, Esmé, and he *a*lways stands a chance of again becoming a man with all his fac – with all his f-a-c-u-l-t-i-e-s intact. (114)

325 À ce sujet, voir Chapitre 5.

Une image analogue conclut la *novella* « Zooey » et la quête mystique de Franny. L'épiphanie, bien que se dérochant à toute clarification explicite de son fonctionnement, se signale par son retentissement sur l'état d'esprit de la jeune fille :

For a fullish half minute or so, there were no other words, no further speech. Then: "I can't talk any more, buddy." The sound of a phone being replaced in its catch followed.

Franny took in her breath slightly but continued to hold the phone to her ear. A dial tone, of course, followed the formal break in the connection. She appeared to find it extraordinarily beautiful to listen to, rather as if it were the best possible substitute for the primordial silence itself. But she seemed to know, too, when to stop listening to it, as if all of what little or much wisdom there is in the world were suddenly hers. When she had replaced the phone, she seemed to know just what to do next, too. She cleared away the smoking things, then drew back the cotton bedspread from the bed she had been sitting on, took off her slippers, and got into the bed. For some minutes, before she fell into a deep, dreamless sleep, she just lay quiet, smiling at the ceiling. (202)

Outre un sentiment d'apaisement et de quiétude, l'instant de révélation entraîne souvent chez les personnages un retour sur eux-mêmes, qui aboutit éventuellement au désir de renouer avec les personnes qu'ils étaient autrefois. En caressant les lunettes de sa fille à la fin de « Uncle Wiggily », Eloise reproduit le geste de Walt massant sa cheville tordue et exprime enfin ouvertement sa peine, soudain consciente des conséquences de son comportement sur sa fille : « She picked up Ramona's glasses and, holding them in both hands, pressed them against her cheek. Tears rolled down her face, wetting the lenses. 'Poor Uncle Wiggily,' she said over and over again. » (37) Désespérée de constater ce qu'elle est devenue, elle émet le souhait explicite de se rapprocher de ce qu'elle était par le passé, avant que le chagrin ne transforme son innocence en amertume :

"Mary Jane. Listen. Please," Eloise said, sobbing. "You remember our freshman year, and I had that brown-and-yellow dress I bought in Boise, and Miriam Ball told me nobody wore those kind of dresses in New York, and I cried all night?" Eloise shook Mary Jane's arm. "I was a nice girl," she pleaded, "wasn't I?" (38)

L'épiphanie de Ginnie dans « Just Before the War » débouche sur une remise en question équivalente, bien que celle-ci soit formulée en des termes plus allusifs. Là encore, la transformation du personnage se manifeste par l'exécution d'un geste donquichottesque, consistant cette fois à conserver une moitié de sandwich au poulet dans la poche de son manteau :

Outside the building, she started to walk west to Lexington to catch the bus. Between Third and Lexington, she reached into her coat pocket for her purse and found the sandwich half. She took it out and started to bring her arms down, to drop the sandwich into the street, but instead she put it back into

her pocket. A few years before, it had taken her three days to dispose of the Easter chick she had found dead on the sawdust in the bottom of her wastebasket. (55)

En acceptant le sandwich offert par Franklin, Ginnie démontre sa disposition à établir une relation humaine sincère avec un inconnu<sup>326</sup> qui l'a par ailleurs conduite à reconsidérer les priorités qu'elle assigne à l'ensemble des rapports dans lesquels elle est engagée (elle refuse finalement l'argent de Selena, lui proposant plutôt de passer du temps en sa compagnie). La révélation qu'une forme de communion entre deux êtres demeure possible en toutes circonstances la pousse à renouer avec l'enfant naïve et pleine d'espoir qu'elle a été jadis, ainsi que l'illustre l'allusion au poussin mort qu'elle n'avait pu se résoudre à jeter avant trois jours. Enfant, Ginnie avait espéré que comme Jésus, l'animal reviendrait à la vie après trois jours et l'on peut imaginer que la découverte de sa propre ingénuité l'avait alors fait grandir et se départir de son innocence. En décidant de conserver le sandwich, elle semble donc donner une nouvelle chance à l'espoir, désormais convaincue que la création d'un lien authentique avec autrui reste possible dans ce monde malade, où les relations humaines sont devenues un combat permanent et absurde (« We're gonna fight the Eskimos next. » [48]).

La référence biblique qui sous-tend l'épiphanie renvoie au sens religieux du terme et rappelle sa dimension essentiellement spirituelle. Salinger semble faire de ce motif d'inspiration joycienne la marque de son plaidoyer pour une ouverture de la société américaine à plus de spiritualité à partir d'une condition essentiellement prosaïque et matérialiste<sup>327</sup>, idée qu'illustre à merveille l'image de Seymour explorant les cendriers à la recherche d'une manifestation divine :

(My brother, for the record, had a distracting habit, most of his adult life, of investigating loaded ashtrays with his index finger, clearing all the cigarette ends to the sides – smiling from ear to ear as he did it – as if he expected to see Christ himself curled up cherubically in the middle, and he never looked disappointed.) (« Seymour » 108-109)

La quête spirituelle, nous dit l'auteur, passe d'abord par une attention portée au quotidien, à la banalité de gestes *in fine* plus significatifs qu'aucune théologie. Zooey reproche ainsi à sa sœur de se mettre en quête d'un guide spirituel sans prendre le temps de remarquer le

326 On se souvient que le sandwich (au jambon cette fois) se présente également comme un symbole de relation entre deux personnages à la fin de la nouvelle d'Hemingway « The Battler » : « Nick climbed the embankment and started up the track. He found he had a ham sandwich in his hand and put it in his pocket. Looking back from the mounting grade before the track curved into the hills he could see the firelight in the clearing. » (*The Snows of Kilimanjaro* 67) On peut voir dans cette réappropriation par Salinger une forme d'hommage à un écrivain qu'il admirait.

327 En cela il se conforme parfaitement à une philosophie dominante dans l'art de la nouvelle : « The short story [...] is primarily a romantic rather than a realistic form, in which revelation – what the romantic poets described with phrases such as 'moments of vision' – reflects true reality. Like the old romance form, the short story focuses on the sacred rather than the profane, the universal rather than the particular. » (May 22)

caractère sacré des objets et des personnes qui l'entourent :

But if it's the religious life you want, you ought to know right now that you're missing out on every single goddam religious action that's going on around this house. You don't even have sense enough to *drink* when somebody brings you a cup of consecrated chicken soup – which is the only kind of chicken soup Bessie ever brings to anybody around this madhouse. (« Zooey » 196)

Cet exemple met en lumière un aspect essentiel de la philosophie de Salinger pour qui l'amour dans sa manifestation la plus ordinaire suffit à conférer un caractère sacré à toute démarche<sup>328</sup>. L'auteur fait preuve d'une tendance à exalter la potentielle portée spirituelle, voire religieuse de toute action ou de tout objet, et ce parfois jusqu'à l'excès. Laplantine soulève en effet le risque qui existe à « fétichiser l'infime » (*Son, images et langage* 64) ; Bégout quant à lui estime que « [s]'il existe une nécessité philosophique d'investir avec sérieux les arrières-cuisines du monde, elle ne doit pas conduire pour autant à une sanctification de ce qui s'y passe. » (*La découverte du quotidien* 14) Il est probable que la dimension sacrée des épiphanies de Salinger tienne en outre à cet « élément de mystère et d'inscrutabilité » que l'écrivain leur assigne de façon presque systématique, entretenant l'incertitude du lecteur :

The action resolution is extreme, but there is no narrator or writer to interpret its full meaning for us or the characters. [...] Salinger's epiphanies are bold, then, but their significance emerges slowly in our minds, the images a little distorted; it's like we've watched the story's action through a pane of old, mottled glass. There is always an element of mystery and inscrutability. (Smith 120)

Ce choix littéraire pourrait cependant répondre à un désir de rapprocher l'expérience du lecteur de celle des personnages. Barthes compare en effet sa saisie du *punctum* d'une photographie au *satori*, l'illumination ultime dans la philosophie Zen<sup>329</sup> :

Un détail emporte toute ma lecture ; c'est une mutation vive de mon intérêt, une fulguration. Par la marque de *quelque chose*, la photo n'est plus *quelconque*. Ce *quelque chose* a fait *tilt*, il a provoqué en moi un petit ébranlement, un *satori*, le passage d'un vide (peu importe que le référent en soit dérisoire). Chose bizarre : le geste vertueux qui s'empare des photos « sages » (investies par un simple *studium*) est un geste paresseux (feuilleter, regarder vite et mollement, traîner et se hâter) ; au contraire, la lecture du *punctum* (de la photo pointée, si l'on peut dire) est à la fois courte et active, ramassée comme un fauve.

328 Pour l'écrivain, les gages d'amour concrets entre les hommes prévalent sur l'adoration vouée à un Dieu distant et insondable (voir Chapitre 3, B/2).

329 Barthes revient sur l'essence du *satori* dans son cours sur le neutre au Collège de France : « Le *satori* Zen ne relève pas du langage, donc de la définition, à peine de la description ; donc, à la lettre, intraduisible, car nous rencontrerions le langage chrétien : conversion, illumination, alors que le *satori* n'est pas descente en soi d'une vérité, d'un dieu, mais plutôt brusque débouché sur le vide : 'illumination' n'est pas bon car cela n'éclaire rien => contradiction : dissipe le doute, mais pas au profit d'une certitude. *Satori* : sorte de catastrophe mentale qui se produit d'un seul coup => éprouvé par le Bouddha sous l'arbre de Bodhi = nirvana réalisé au cours de la vie terrestre. » (*Le Neutre* 219-220)

La fulgurance propre au moment épiphanique se retrouve ainsi dans la perception qu'en a le lecteur. L'Expérience (la majuscule est d'origine) vécue par Jean de Daumier-Smith<sup>330</sup> apparaît comme un bon exemple de cette fulgurance dans la mesure où elle se présente comme un éclair, tant visuel que spirituel :

In the nine o'clock twilight, as I approached the school building from across the street, there was a light on in the orthopedic appliances shop. I was startled to see a live person in the shopcase, a hefty girl of about thirty, in a green, yellow and lavender chiffon dress. She was changing the truss on the wooden dummy. As I came up to the show window, she had evidently just taken off the old truss; it was under her left arm (her right "profile" was toward me), and she was lacing up the new one on the dummy. I stood watching her, fascinated, till suddenly she sensed, then saw, that she was being watched. I quickly smiled – to show her that this was a non-hostile figure in the tuxedo in the twilight on the other side of the glass – but it did no good. The girl's confusion was out of all normal proportion. She blushed, she dropped the removed truss, she stepped back on a stack of irrigation basins – and her feet went out from under her. I reached out to her instantly, hitting the tips of my fingers on the glass. She landed heavily on her bottom, like a skater. She immediately got to her feet without looking at me. Her face still flushed, she pushed her hair back with one hand, and resumed lacing up the truss on the dummy. It was just then that I had my Experience. Suddenly (and I say this, I believe, with all due self-consciousness), the sun came up and sped toward the bridge of my nose at the rate of ninety-three million miles a second. Blinded and very frightened – I had to put my hand on the glass to keep my balance. The thing lasted for no more than a few seconds. When I got my sight back, the girl had gone from the window, leaving behind her a shimmering field of exquisite, twice-blessed enamel flowers. (« De Daumier-Smith » 163-164)

L'éclair de lumière qui aveugle momentanément le protagoniste conduit dans un second temps à une forme d'illumination spirituelle et se présente comme un virage dans son existence. De même, la saisie du moment épiphanique constitue pour le lecteur un tournant dans la compréhension du texte, comme le proclame Boisseau : « tout détail est en ce sens rupture, il est point d'inflexion, effondrement d'un monde avoué et revendiqué, et se fait introduction d'un ordre nouveau insoupçonné jusqu'alors » (« De l'« inexistence » du détail » 24) De plus, de même que Daumier-Smith est soudain subjugué par la vision de la jeune femme dans la vitrine du magasin, le lecteur se sent happé par ce moment épiphanique au point que le détail

330 Cette épiphanie vient contredire une première « révélation » survenue au même endroit quelques jours plus tôt et qui avait plongé le personnage dans un profond état dépressif : « As I was returning from wherever I'd spent the evening – and I do remember that it was after dark – I stopped on the sidewalk outside the school and looked into the lighted display window of the orthopedic appliances shop. Then something altogether hideous happened. The thought was forced on me that no matter how coolly or sensibly or gracefully I might one day learn to live my life, I would always at best be a visitor in a garden of enamel urinals and bedpans, with a sightless, wooden dummy-deity standing by in a marked-down rupture truss. The thought, certainly, couldn't have been endurable for more than a few seconds. » (« De Daumier-Smith » 157)

devient le nœud central de sa lecture et de son interprétation. Dans son ouvrage consacré au détail, Arasse cite en exemple le *Testament* de Rilke, dans lequel le poète « s'absorb[e] dans la contemplation d'une reproduction de *La Vierge* de Van Eyck » (242) : « Il montre enfin que la perception du tableau se fait dans une durée au sein de laquelle le détail intervient comme un moment fulgurant qui provoque un suspens du regard et de son errance, une stase ou extase. » (244) On note de nouveau l'emploi du terme « fulgurant », qui s'impose décidément comme incontournable dans la définition de l'épiphanie<sup>331</sup>. Il suggère par ailleurs, ainsi que le souligne David Galloway à propos de l'expérience de Daumier-Smith, la nature éminemment intuitive de la révélation, qui n'est jamais chez Salinger l'aboutissement d'une réflexion poussée :

His discovery of an order and transcendent meaning in a sterile and hostile world is rather a product of chance, than the climax of experience. This situation is typical for the modern hero, to whom revelation or epiphany comes as a sudden intuitive flash, suggesting in part that visions of order or meaning are not available through reason. (149)

L'analyse rappelle une nouvelle fois les considérations de Barthes sur la perception des images photographiques : « La photo me touche si je la retire de son bla-bla ordinaire : « *Technique* », « *Réalité* », « *Reportage* », « *Art* », etc. : ne rien dire, fermer les yeux, laisser le détail remonter seul à la conscience affective. » (*La chambre claire* 89) En d'autres termes, dans la perception d'une œuvre (photographique, picturale, littéraire), le *punctum* doit primer sur le *studium*, l'instinct sur l'intellect. Or ce principe correspond, dans l'œuvre de Salinger, à certains personnages, parmi eux artistes et enfants, capables de saisir ce que les autres, en immense majorité, ne perçoivent pas, qu'il s'agisse de beauté, de poésie, voire de la nature intrinsèque des choses.

331 D'autant plus qu'à en croire Buddy, la saisie de vérités transcendantales, parce qu'elle est caractérisée par cette fulgurance, s'évanouit souvent en quelques instants. Ainsi est-il incapable de retranscrire précisément dans la lettre qu'il adresse à Zooey ce qu'il a ressenti plus tôt au supermarché, alors même qu'il avait conscience de vivre là un moment de révélation à ne pas laisser échapper : « The deeper I get into this goddam letter, the more I lose the courage of my convictions. But I swear to you that I had a perfectly communicable little vision of truth (lamb-chop division) this afternoon the very instant that child told me her boyfriends' names were Bobby and Dorothy. [...] Oh, God, how I wish I'd grabbed a pencil right there in the supermarket and not trusted the roads home. » (« Zooey » 67-68)

## 2. Poètes et poésie : portraits croisés

Sans doute justement parce qu'ils sont les plus à même de « saisir l'insaisissable » du monde, les poètes se voient accorder une place de choix dans l'œuvre de Salinger. Capables d'accéder à l'essence des choses, ou du moins conscients qu'il s'agit-là d'un idéal à atteindre, ils apparaissent comme des êtres supérieurs, gratifiés du don de voir autrement, plus loin, au-delà des apparences. À travers le portrait de certains de ces poètes se dessine une conception de la poésie, art qui doit concilier en son sein l'attention portée à l'infime et la noblesse attendue du genre, et qui souvent répugne à la communication directe, par dénotation, pour privilégier l'accès à la quintessence des choses.

### a. L'artiste comme voyant<sup>332</sup>

En guise d'introduction, force est de constater que la vision qu'a Salinger du poète et de la poésie est à tout le moins idéalisée, pour ne pas dire élitiste. Par la voix de Franny, l'auteur prend soin de rappeler que le don d'un individu pour la poésie ne se mesure nullement à la reconnaissance du public, y compris d'un public de spécialistes :

“You've got two of the best men in the country in your goddam English Department. Manlius. Esposito. God, I wish we had them *here*. At least, they're poets, for Chrissake.”

“They're not,” Franny said. “That's partly what's so awful. I mean they're not *real* poets. They're just people that write poems that get published and anthologized all over the place, but they're not *poets*.”  
(« Franny » 18)

La jeune fille poursuit ensuite sa diatribe et précise l'image qu'elle se fait du *véritable* poète, qui ne tient pas non plus à de supposées qualités littéraires ou stylistiques :

“I know this much, is all,” Franny said. “If you're a poet, you do something beautiful. I mean you're supposed to *leave* something beautiful after you get off the page and everything. The ones you're talking about don't leave a single, solitary thing beautiful. All that maybe the slightly better ones do is sort of get inside your head and leave *something* there, but just because they *do*, just because they know how to leave *something*, it doesn't have to be a *poem*, for heaven's sake. It may just be some kind of terribly fascinating, syntaxy *droppings* – excuse the expression. Like Manlius and Esposito and all those poor men.” (19-20)

La distinction qu'établit Franny fait évidemment écho à celle énoncée par Ralph Waldo

332 Traduction du terme de Ralph Waldo Emerson : *seer*.

Emerson dans son essai « The Poet »: « For we do not speak now of men of poetical talents, or of industry and skill in metre, but of the true poet. » (121) Cette conception du poète initiateur de beauté semble être partagée par Buddy qui, dans « Raise High », défend son frère Seymour contre les critiques et le présente comme le Poète par excellence :

I said that not one God-damn person, of all the patronizing, fourth-rate critics and column-writers, had ever seen him for what he really was. A poet, for God's sake. And I mean a *poet*. If he never wrote a line of poetry, he could still flash what he had at you with the back of his ear if he wanted to. (60)

L'un des objectifs revendiqués de « Seymour » est d'ailleurs de faire reconnaître l'aîné des Glass, que le narrateur place dans son panthéon personnel au même rang que Kafka, Kierkegaard ou Van Gogh (101), comme l'un des grands artistes américains : « I may be losing the chance of a lifetime – my last chance, I think, really – to make one final, hoarse, objectionable, sweeping public pronouncement on my brother's rank as an American poet. » (135) Pour ce faire, Buddy identifie explicitement son frère comme un voyant d'inspiration transcendentaliste : « Isn't the true poet or painter a seer? » (104) Le voyant emersonien, comme son nom l'indique, voit plus loin que les autres, et est capable de discerner ce qui pour le commun des mortels passe inaperçu. En de multiples occasions, Salinger signale les capacités de visionnaires handicapés par une vue déficiente : souvent les personnages porteurs de lunettes sont aussi ceux qui se distinguent par une imagination débordante, doublée d'une forme de lucidité. On pense notamment à Ramona dans « Uncle Wiggily », Franklin dans « Just Before the War », tous deux à l'origine d'épiphanies intenses pour Eloise et Ginnie, ou encore à Raymond Ford, l'autre Poète de l'œuvre salingerienne. Ce dernier, qui a consacré une partie de sa vie à rechercher la beauté dans la lecture des grands auteurs, a littéralement usé sa vue en affûtant ses capacités de visionnaire, au point de s'approcher dangereusement de la cécité. Cependant, Seymour reste probablement la figure majeure de voyant dans cette galerie de personnages, avec un don d'observation qui transparait jusque dans son nom, ainsi que le souligne involontairement la jeune Sybil lorsqu'elle interroge sa mère : « 'See more glass,' said Sybil Carpenter, who was staying at the hotel with her mother. 'Did you see more glass?' » (« Bananafish » 10)<sup>333</sup> Buddy attire également l'attention sur les oreilles de son frère, « the ears of an old cabalist or an old Buddha » (« Seymour » 175) qui lui permettent de percevoir des vérités tant surnaturelles que divines<sup>334</sup>. En gardant tous ses sens en éveil, le poète se montre prêt à recevoir l'expression du sacré dans le monde qui l'entoure. Dans son

333 La réflexion de Gwynn et Blotner sur l'onomastique de Seymour Glass montre bien la double dimension du voyant, doté à la fois d'une clairvoyance et d'une sensibilité extrême : « he sees more than others and he shatters like glass » (20).

334 Dans *Walden*, Thoreau dédie un chapitre aux sons qui l'entourent, avec une attention toute particulière pour les détails de la nature dans lesquels il perçoit une grande poésie (80-81).



article consacré à Seymour Glass, Gordon Slethaug montre comment Salinger attribue au thème de la vision une dimension religieuse :

In keeping with Seymour's comment, Salinger's characters with religious insight frequently emphasize what they see, hear, or touch. Buddy notes in "Seymour – An Introduction" that Seymour, for instance, "once said, on the air, when he was eleven, that the thing he loved best in the Bible was the word WATCH!" The young Seymour in "Hapworth 16, 1924" mentions "seeing" and says in a moment of joy: "Jesus, life has its share of honorable thrills if one but keeps one's eyes open!" As a corollary to Seymour's statement, Bessie is told by her youngest son in "Zooney" that the book called *The Pilgrim Continues His Way* provides an explanation of "keeping one's eyes open," of insight [...]. [...] To see is to look carefully and deeply at the surrounding world, so as to perceive its spiritual implication. (11)

La quête du détail poétique se mue alors en l'expression d'une quête religieuse, ainsi que le poète préféré de Seymour en est convaincu : « Pour Rilke qui voyait en Rodin, l'artiste créateur, une incarnation de Dieu, la recherche du divin passait par la recherche de la poésie. » (Happe, *L'évolution de Jerome David Salinger* 267) Pour les transcendentalistes, la présence de Dieu est décelable dans toute chose puisque l'Univers doit être considéré comme un tout uni<sup>335</sup>. Cette théorie se retrouve dans la philosophie bouddhiste, autre source d'inspiration pour Salinger. Il convient de souligner d'ailleurs les affinités qui rapprochent le mouvement américain du début du XIX<sup>ème</sup> siècle et la pensée venue d'Orient. On trouve ainsi de nombreuses références à la philosophie orientale dans *Walden*, où Thoreau s'appuie par exemple sur le Vedānta (141) ou la trinité des déités hindoues, Braham, Vishnou et Indra (autre nom de Shiva) (193). L'expérience de panthéisme que fait le jeune Teddy peut alors se prêter à une lecture transcendentaliste autant que bouddhiste, et rappelle l'unité de l'univers et de Dieu, présent en tout lieu :

"I was six when I saw that everything was God, and my hair stood up, and all that," Teddy said. "It was on a Sunday, I remember. My sister was only a very tiny child then, and she was drinking her milk, and all of a sudden I saw that *she* was God and the *milk* was God. I mean, all she was doing was pouring God into God, if you know what I mean." (« Teddy » 189)

Il n'est pas étonnant que cette révélation mystique s'effectue chez un enfant de six ans, l'enfant étant reconnu depuis Rousseau comme l'un des symboles de l'innocence dans la littérature. Citant l'ouvrage de Tony Tanner *The Reign of Wonder* pour étayer son propos, Happe rappelle les raisons de cette tendance :

Puisque tout est une manifestation du Divin, la seule manière de regarder le monde est de le contempler avec émerveillement, comme un enfant. [...] l'enfant, lui, jouit d'un prestige et d'un avantage tout

335 Thoreau souligne ainsi le bonheur qu'il y a à ressentir que l'on prend part à ce tout de l'univers, à sentir que chaque élément s'y intègre harmonieusement : « I go and come with a strange liberty in Nature, a part of herself. » (84)

particuliers ; ayant conservé toute sa fraîcheur, sa spontanéité, sa simplicité, il est en communion directe avec les êtres de la nature, c'est-à-dire le Divin puisque « voir avec naïveté, c'est voir religieusement » [Tanner 32] et depuis lors, souligne Tanner, « la naïveté est devenue une des formes principales de la sagesse dans la littérature américaine. » [35] (*L'évolution de Jerome David Salinger* 16)

C'est bien sur la question du regard et par extension sur la manière d'appréhender le monde que Teddy met l'accent lorsqu'il expose à Bob Nicholson son idée de ce que serait un système éducatif idéal : « Besides, if they wanted to learn all that other stuff – names and colors and things – they could do it, if they felt like it, later on when they were older. But I'd want them to *begin* with all the real ways of looking at things – that's what I mean. » (« Teddy » 196) Le petit génie s'inscrit donc dans la lignée de Rousseau en préconisant de préserver ce que Paule Lévy appelle « l'intelligence intuitive de l'enfance » (54), ce don d'observation non entaché de connaissances théoriques et ne reposant sur rien d'autre que la simplicité et la spontanéité du sujet encore inexpérimenté. Thoreau lui-même se lamente d'avoir perdu la sagesse dont il était doté, comme tout un chacun, le jour de sa naissance : « I have always been regretting that I was not as wise as the day I was born. The intellect is a cleaver; it discerns and rifts its way into the secret of things. » (64) Dans la philosophie Zen, l'intellect contribue à métamorphoser l'individu, une métamorphose « appelée 'souillure affective' (Klesha) ou 'interférence de l'esprit conscient dominé par l'intellect' (vijnana) » (D. T. Suzuki, cité dans Happe, *L'évolution de Jerome David Salinger* 253). L'intellectualisation, et le formatage qu'elle peut entraîner, y est également présentée comme un obstacle pour le poète en ce qu'elle freine et dénature l'inspiration : « Another aesthetic idea that is illustrated by Zen poetry is the belief that poetry should be created spontaneously and that it should be shaped more by the poet's intuition than by established poetic conventions. » (Alsen, *Salinger's Glass Stories as a Composite Novel* 133) L'idée n'est évidemment pas propre au Zen : Sébastien Hubier en retrouve par exemple la trace chez Gide, dans les *Cahiers d'André Walter* où le personnage éponyme affirme que pour écrire, il faut « perdre le sentiment de son rapport avec les choses, de sorte que la représentation se dégage toute pure et qu'aucune connaissance extérieure ne distraie de la connaissance intuitive » (André Gide, cité dans Hubier, *Le roman des quêtes de l'écrivain* 28) Cette spontanéité qui caractérise à la fois l'enfant et le poète est ce qui séduit Seymour chez Muriel. La jeune femme, dont l'insouciance et la naïveté, telles qu'elles sont décrites dans « Raise High », semblent parfois avoisiner la stupidité, se démarque par sa simplicité, qui dans ses manifestations les plus banales est susceptible d'émouvoir Seymour jusqu'aux larmes : « For dessert there was something Muriel made herself: a kind of frozen cream-cheese affair, with raspberries on it. It made tears come to my eyes. » (« Raise High »

67) Le personnage de Muriel, à qui la parole n'est presque jamais donnée<sup>336</sup>, a pour fonction principale de témoigner justement de la capacité qu'a Seymour de dépasser les apparences dans le regard qu'il porte sur les gens et les choses, ou du moins de ses efforts pour y parvenir. Resurgit alors la notion de vision qui caractérise le voyant, qu'il soit enfant ou poète. Leslie Fiedler précise ainsi que c'est le regard qu'il porte sur le monde qui fait de l'enfant un symbole d'innocence au XXème siècle : « The child is, however, considered an example not of the innocence of the spirit but of the eye. » (233) Dans « Blue Melody » Salinger suggère que les enfants, dont les sens sont tous en éveil, sont ceux qui remarquent « les choses qui comptent » :

Sitting on a beauty [a beam in a house in construction], a story above the ground, they talked about the things that counted: the smell of gasoline, Robert Hermanson's ear, Alice Caldwell's teeth, rocks that were all right to throw at somebody, Milton Sills, how to make cigarette smoke come out of your nose, men and ladies who had bad breath, the best size knife to kill somebody with. (162)

L'écrivain aborde déjà la question dans « Bananafish », où les personnages de Sybil et Seymour sont liés par leur capacité à voir au-delà des apparences, ou plutôt au-delà des limites imposées par le monde réel :

“I just saw one.”

“Saw what, my love?”

“A bananafish.”

“My God, no!” said the young man. “Did he have any bananas in his mouth?”

“Yes,” said Sybil. “Six.”

The young man suddenly picked up one of Sybil's wet feet, which were drooping over the end of the float, and kissed the arch. (16-17)

Le geste spontané de l'ancien soldat témoigne de sa réjouissance à l'idée d'avoir trouvé une compagne d'imagination<sup>337</sup> : « the young man kisses her foot in gratitude because her vision no longer comes from earth but from within. She shares his non-material view. » (Cotter, « A Source for Seymour's Suicide » 89) Mais « l'intelligence intuitive de l'enfance » est sans doute

336 Elle ne se voit donner la parole que dans une seule nouvelle : « Bananafish ». Or on a observé qu'il est fort peu probable qu'à l'époque Salinger ait eu l'intention de reprendre les personnages de cette œuvre dans des textes ultérieurs. En outre, si l'on considère que « Bananafish » a été écrite par Buddy, on peut soupçonner que l'image qu'il donne de Muriel est influencée par sa propre opinion.

337 Sa joie est d'autant plus grande qu'il avait confronté quelques minutes plus tôt l'esprit irrémédiablement cartésien de l'enfant de quatre ans : « 'That's a fine bathing suit you have on. If there's one thing I like, it's a blue bathing suit.' Sybil stared at him, then looked down at her protruding stomach. 'This is a yellow,' she said. 'This is a yellow.' » (« Bananafish » 12)

mieux illustrée encore dans une lettre reproduite verbatim dans « Zooey » et dans laquelle Buddy rapporte à son frère l'épiphanie qui l'a encouragé à lui écrire :

What brings this on is something that happened to me at the local supermarket today. (No new paragraph. I'll spare you that.) I was standing at the meat counter, waiting for some rib lamb chops to be cut. A young mother and her little girl were waiting around, too. The little girl was about four, and, to pass the time, she leaned back against the glass showcase and stared up at my unshaven face. I told her she was about the prettiest little girl I'd seen all day. Which made sense to her; she nodded. I said I'd bet she had a lot of boy friends. I got the same nod again. I asked her how many boy friends she had. She held up two fingers. "Two!" I said. "That's a lot of boy friends. What are their names, sweetheart?" Said she, in a piercing voice, "Bobby and Dorothy." I grabbed my lamb chops and ran. (63-64)

L'anecdote pousse en effet à son paroxysme le don qu'ont les enfants de ne se soucier ni des conventions, ni de la logique. En cela, ils sont les meilleurs représentants de « l'approche Zen de la réalité [qui] consiste à pénétrer droit au cœur de l'objet lui-même » (D. T. Suzuki, cité dans Happe, *L'évolution de Jerome David Salinger* 253). L'œuvre regorge d'exemples illustrant cette injonction à dépasser le jugement de surface afin de saisir l'essentiel d'une chose ou d'une personne. Dès « Soft-Boiled Sergeant », Salinger déplore le fait que les apparences empêchent souvent de reconnaître la véritable valeur d'un individu :

Funny, ain't it? A guy like Burke could live a whole life being a great man, a really great man, and only about twenty or thirty guys, at most, probably knowed about it, and I bet there wasn't one of us that ever kinda tipped him off about it. And never no women. Maybe a couple of ordinary dames, but never the kind that don't wiggle when they walk, the kind that sort of walks straight like. Them kind of girls, the kind Burke really liked, was stopped by his face and that rotten joke of a voice of his. Ain't that nice? (45)

À deux reprises, l'écrivain utilise ensuite le motif des yeux, supposés être miroirs de l'âme, pour inviter à rechercher l'essence derrière la représentation matérielle, l'impalpable derrière le tangible. Dans « Pretty Mouth » d'abord :

"Or I start thinking about – Christ, it's embarrassing – I start thinking about this goddam poem I sent her when we first started goin' around together. 'Rose is my color and white, Pretty mouth and green my eyes.' Christ, it's embarrassing – it used to remind me of her. She doesn't have green eyes – she has eyes like goddam sea shells, for Chrissake – but it reminded me anyway ... I don't know." (125)

Puis dans « Seymour », à propos du personnage éponyme de « Teddy » dont les yeux, sans présenter aucune ressemblance avec ceux de Seymour, sont immédiatement identifiés par les membres de la famille Glass comme une tentative de Buddy visant à en saisir les qualités essentielles<sup>338</sup>. Toujours dans « Seymour », l'écrivain réaffirme sa conviction que le talent du

338 Voir Chapitre 4, B/1.

poète réside en partie dans sa faculté d'observation et sa sensibilité intuitive, en racontant une soirée organisée par ses parents quand son frère et lui étaient âgés respectivement de huit et six ans :

But from watching the guests for some three hours, from grinning at them, from, I think, loving them, Seymour – without asking any questions first – brought very nearly all the guests, one or two at a time, and without any mistakes, their own true coats, and all the men involved their hats. (The women's hats he had some trouble with.) Now, I don't necessarily suggest that this kind of feat is typical of the Chinese or Japanese poet, and certainly I don't mean to imply that it makes him what he is. But I do think that if a Chinese or Japanese verse composer doesn't know whose coat is whose, on sight, his poetry stands a remarkably slim chance of ever ripening. (120)

Un éclaircissement de la philosophie qui sous-tend ces nombreux exemples, et de manière plus générale l'œuvre de Salinger, est à rechercher, une fois de plus, dans les marges d'un texte. « Raise High » s'ouvre en effet sur le récit d'un conte taoïste, proposé par Buddy comme une clef de lecture de la *novella*. Chiu-fang Kao, chargé de se procurer pour son maître un cheval exceptionnel, se présente après trois mois de recherches et annonce avoir trouvé un jument brun-gris. Il s'avère cependant que le cheval qu'il a rapporté n'est autre qu'un étalon, noir comme du charbon. Furieux et convaincu d'avoir affaire à un imbécile, le maître exige des explications de la part de celui qui lui a recommandé Kao :

*Much displeased, the Duke sent for Po Lo. "That friend of yours," he said, "whom I commissioned to look for a horse, has made a fine mess of it. Why, he cannot even distinguish a beast's color or sex! What on earth can he know about horses?" Po Lo heaved a sigh of satisfaction. "Has he really got as far as that?" he cried. "Ah, then he is worth ten thousand of me put together. There is no comparison between us. What Kao keeps in view is the spiritual mechanism. In making sure of the essential, he forgets the homely details; intent on the inward qualities, he loses sight of the external. He sees what he wants to see, and not what he does not want to see. He looks at the things he ought to look at, and neglects those that need not be looked at. So clever a judge of horses is Kao, that he has it in him to judge something better than horses."*

*When the horse arrived, it turned out indeed to be a superlative animal. (4-5)*

Le taoïsme, encore plus ancien que le bouddhisme Zen, n'impose aucun dogme, aucun rituel, et introduit le principe du Tao, la « voie », qui serait l'essence de la réalité, de l'univers dans son ensemble. Difficile à concevoir pour les esprits occidentaux, le Tao désigne à la fois l'origine et l'unité de l'univers et de la nature, « principe immanent et transcendant d'où procède toute vie » (cnrtl). Eberhard Alsen revient sur ce concept appliqué à la prose de Salinger :

Because the Tao is beyond words, we can only perceive it intuitively. To do this, we must, as Chuang-tse

explains, enter “into subjective relation with all things” and “reject all distinctions of this and that.” [...]

The ability to perceive the Tao, the essence of all things, is what identifies the wise man in Taoism. [...]

The highest form of wisdom, which ignores superficial distinctions and sees the essential identity of all things, appears, according to Taoism, very much like indiscrimination. (*Salinger's Glass Stories as a Composite Novel* 136)

Or, si Buddy compare ouvertement son frère au Kao du conte taoïste, Seymour estime quant à lui être incapable de suivre la voie du Tao, encombré qu'il est du fardeau de l'érudition qui l'empêche de considérer le monde qui l'entoure comme un tout, sans jamais y établir de distinction ou de différenciation, ni donc d'échelle de valeur<sup>339</sup>. Pourtant, à en croire Buddy, Seymour mérite le titre de *seer* non seulement parce qu'il est doté du don de percevoir la beauté et la poésie qui habitent le monde, mais aussi parce qu'en tant que poète il remplit sa mission de transmission, son rôle de *sayer*. Dans la conception émersonienne du voyant, celui qui a la chance de voir plus loin que les autres est également chargé de se faire l'intermédiaire entre les manifestations du divin et l'homme. Une nouvelle fois, la philosophie transcendentaliste fait écho à certains concepts de la religion hindoue : « The Poet is one who is a seer, a prophet, who sees visions and possesses the additional gift of conveying to others less fortunate through the medium of language his visions. » (Kane 348) Si la beauté émane de Dieu, l'artiste joue un rôle de passeur, de transmetteur. On le voit déjà dans « The Varioni Brothers », dans l'aveu final du musicien Sonny qui reconnaît trop tard le talent de son frère pour communiquer ce que les autres ne parviennent pas à saisir : « [...] I hear the music for the first time in my life when I read his book. » (35)

Si le statut de voyant est très largement valorisé dans l'œuvre de Salinger, ne laissant aucun doute possible quant à l'adhésion de l'auteur au concept transcendentaliste, son rôle est néanmoins questionné par Zooney qui y voit l'assertion d'une forme de supériorité et de condescendance mal venues. Alors que lui-même estime être doté de cette intelligence intuitive qui lui permet de s'émouvoir de la beauté du monde<sup>340</sup>, il refuse d'endosser une fonction un peu trop professorale à son goût : « There's one thing I *do* know for sure, though. I have no goddam authority to be speaking up like a *seer* the way I have been. We've had enough goddam seers in this family. That part bothers me. That part scares me a little bit. »

339 On se reportera aux extraits de son journal intime reproduits dans « Raise High », déjà cités au Chapitre 3, B/2.

340 Lui aussi présente sa sensibilité et sa réceptivité comme des fardeaux : « Listen, I don't care what you say about my race, creed, or religion, Fatty, but don't tell me I'm not sensitive to beauty. That's my Achilles's heel, and don't you forget it. To me, *everything* is beautiful. Show me a pink sunset and I'm limp, by God. *Anything*. 'Peter Pan.' Even before the curtain goes up at 'Peter Pan,' I'm a goddam puddle of tears. » (« Zooney » 82)

(« Zooey » 195) Cependant, Zooey ne pourrait de toute façon pas prétendre au titre de voyant dans la mesure où il lui manque une autre compétence essentielle : la faculté d'employer sa vision pour se souvenir d'incarnations précédentes ou pour prédire l'avenir. Deux personnages sont dotés de ce pouvoir dans l'œuvre de Salinger : Teddy et Seymour. Pour le premier, les dons de réminiscence et de prescience sont avant tout le signe d'une progression spirituelle importante. Il affirme ainsi se souvenir de sa vie passée :

“That's right,” Teddy said. “I met a lady, and I sort of stopped meditating.” He took his arms down from the armrests, and tucked his hands, as if to keep them warm, under his thighs. “I would have had to take another body and come back to earth again *anyway* – I mean I wasn't so spiritually advanced that I could have died, if I hadn't met that lady, and then gone straight to Brahma and never again have to come back to earth. But I wouldn't have had to get incarnated in an *American* body if I hadn't met that lady. I mean it's very hard to meditate and live a spiritual life in America.” (« Teddy » 188)

Il profère en outre une prémonition sur sa propre mort : « It will either happen today or February 14, 1958 when I am sixteen. It is ridiculous to mention even. » (182) Quant à Seymour, il explique dans la lettre reproduite dans « Hapworth » les efforts qu'il déploie pour ne pas se perdre dans les réminiscences de ses vies antérieures : « As I told you before we left, I am trying like hell to cut down on getting any glimpses while we are up here for a pleasant, ordinary summer. » (178) En véritable voyant, il formule à plusieurs reprises des prédictions concernant son avenir et celui de son frère Buddy, comme dans l'extrait suivant :

Again speaking for your beloved son Buddy, who should be back any moment, I also give you my word of honor that one of us will be present at the other chap's departure for various reasons; it is quite in the cards, to the best of my knowledge. I am not painting a gloomy picture! This will not be tomorrow by a long shot! I personally will live at least as long as a well-preserved telephone pole, a generous matter of thirty (30) years or more, which is nothing to snicker at. Your son Buddy has even longer to go, you will freely rejoice to know. (186)

On trouve enfin dans l'œuvre de Salinger une réflexion fournie sur le travail du poète, à commencer par des considérations sur l'origine de l'inspiration. Il apparaît que la poésie s'impose au poète : « The very mention of Issa<sup>341</sup>'s name convinces me that the true poet has no choice of material. The material plainly chooses him, not he it. » (« Seymour » 121) En ce sens la création poétique fonctionne à la manière de l'épiphanie, engageant l'intuition et la sensation plutôt que le cheminement intellectuel<sup>342</sup>, ainsi que le remarque Ian Hamilton :

341 Issa est considéré comme l'un des maîtres du haïku japonais.

342 Un parallèle peut être effectué avec la « lettre du voyant » adressée le 15 mai 1871 par Rimbaud à Paul Demeny, et dans laquelle le jeune poète « prône ‘un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens’, ce qui suppose en même temps le choix des sens contre le sens, et une avancée méthodique vers l'inconnu, par-delà les limites de l'esprit, de la morale et du corps humain. » (Encyclopédie Larousse)

This concept of art as something “found” rather than “invented” underlies all of Salinger's work, and it partly explains why he sympathizes with those who learn through blinding revelations (like Lois Taggett and Eloise and Holden Caulfield and De Daumier-Smith) rather than through methodical thinking. (74)

Raymond Ford insiste lui aussi sur cette idée dans « The Inverted Forest », où il oppose poésie et fiction en établissant une hiérarchie entre les deux arts lorsqu'il donne à Bunny Croft son avis sur les poèmes qu'elle lui a soumis :

“Miss Croft, I've read every one of the poems you sent to me. I can't tell you you're a poet. Because you're not. And I'm not saying that because your language is dissonant, or because your metaphors are either hackneyed or false, or because your few attempts to write are so flashy that I have a splitting headache. Those things can happen sometimes.”

He sat down suddenly – as though he had been waiting for hours for a chance to sit down.

“But you're inventive,” he informed his guest – without a perceptible note of accusation in his voice.

He looked at the carpet, concentrating, and pushed back the hair at his temples with his finger tips.

“A poet doesn't invent his poetry – he finds it,” he said, to no one in particular. “The place,” he added slowly, “where Alph, the sacred river ran – was found out, not invented.”

He looked out the window from where he sat. He seemed to look as far out of the room as he could. “I can't stand any kind of inventiveness,” he said. (134)

L'inventivité est la qualité du romancier, et non du poète, qui se contente d'observer le monde pour le retranscrire en termes poétiques. L'inspiration peut aussi s'imposer d'elle-même, sans base concrète dans le monde matériel. Buddy s'interroge par exemple sur ce qui a incité Seymour à écrire un certain haïku sur le bloc-notes de sa chambre d'hôtel avant de se donner la mort. On peut lire le court poème dans « Zooey » : « The little girl on the plane / Who turned her doll's head around / To look at me » (64). C'est cependant dans « Seymour » que Buddy fait part du désaccord qui l'oppose à sa sœur concernant l'origine du texte :

A week or so before the poem was actually written, Seymour had actually been a passenger on a commercial airplane, and my sister Boo Boo has somewhat treacherously suggested that there may have *been* a little girl with a doll aboard his plane. I myself doubt it. Not necessarily flatly, but I doubt it. And if such *was* the case – which I don't believe for a minute – I'd make a bet the child never thought to draw her friend's attention to Seymour. (134)

L'inspiration qui touche le voyant, parce qu'elle est immatérielle et inexplicable, se révèle être elle aussi insaisissable. Toutefois, si l'artiste est un être d'exception, son don n'en demeure pas moins source de tourments, au point parfois de constituer un véritable fardeau.



## b. Les risques du métier

### L'insupportable beauté

L'affirmation énoncée par Jean De Daumier-Smith dans sa lettre à Sister Irma et selon laquelle « [t]he worst that being an artist could do to you would be that it would make you slightly unhappy constantly. » (« De Daumier-Smith » 160) se lit à la lumière de l'ensemble des œuvres de Salinger comme une indication que le narrateur n'est pas lui-même un véritable artiste, contrairement à ce qu'il prétend avec aplomb. Il est en effet bien loin de l'artiste torturé tel qu'il s'incarne en Seymour Glass ou en Raymond Ford, deux poètes victimes de leur hypersensibilité et de leur pouvoir de perception. Le voyant salingerien est avant tout un être souffrant, accablé par le don et la mission qui lui ont été confiés et dont il ne peut partager le poids avec personne, comme le suggère Buddy à propos de son frère : « he *did* on his worst nights and late afternoons give out not only cries of pain but cries for help, and when nominal help arrived, he *did* decline to say in perfectly intelligible language where it hurt. » (« Seymour » 104) Ford est sujet au même type de crises pendant son sommeil :

Mrs. Ford sat alone in the living room until shortly after two A.M., at which time she heard Mr. Ford screaming in his bedroom. She then burst into Mr. Ford's bedroom, where she found Mr. Ford apparently asleep in his bed. He continued to scream although Mrs. Ford shook him as violently as she was able. His pajamas and sheets were wringing wet with perspiration. [...]

Mr. Ford did not scream again in his sleep, but between the hours of four and five A.M., he wept. Mrs. Ford maneuvered her whole body as close as possible to Mr. Ford's, but there seemed to be no way of relieving him of his sorrow or even reaching it. (« The Inverted Forest » 137-138)

Les souffrances du poète sont en outre très largement décrites dans « Seymour », où Buddy consacre plusieurs pages (102-105) au portrait de son frère en homme malade (« Sick Man », au même titre que Van Gogh ou Kafka, donc), culminant dans l'affirmation que l'épicentre de la douleur se situe sans aucun doute dans les yeux ; aussi la tâche confiée au voyant, qui l'engage dans tout son être (« he himself wrote – bled – haiku » [127]), peut-elle se révéler mortelle : « I say that the true artist-seer, the heavenly fool that can and does produce beauty, is mainly dazzled to death by his own scruples, the blinding shapes and colors of his own sacred human conscience. » (105) La recherche de la poésie a ceci de particulier qu'elle se présente comme vitale autant que létale pour l'artiste, ainsi qu'en témoigne l'histoire de Ford : « 'I was a grown man a long time before I knew that real poetry even exists,' Ford said, when the waiter had left. 'I'd nearly died looking for it. It's – It's a legitimate enough death,

incidentally. It'll get you into some kind of cemetery.' » (« The Inverted Forest » 124) Bien que l'auteur de *Man on a Carousel* ne se résolve pas au suicide (si ce n'est un suicide social), il s'use les yeux dans sa quête de beauté et de poésie<sup>343</sup> :

As soon as I got my high school diploma, I started spending eighteen, nineteen hours a day in Mrs. Rizzio's library. Never less. I did that for two months, until my eyes finally gave out under the strain. I didn't wear glasses in those days, and my eyes were very bad. The left eye, particularly; I don't see much of anything out of it. (125)

Une fois devenu presque aveugle, et par conséquent incapable de lire la production des grands poètes qui l'ont précédé, l'écriture s'impose à lui comme une nécessité (« That was how I began to write poetry myself. » [125]), car le rôle de voyant ne se refuse pas. L'anecdote rapportée par Buddy dans « Raise High » à propos des points de suture de Charlotte montre cependant à quel point la perception exacerbée du poète peut prendre des allures de fardeau lorsque la beauté du monde se fait trop prégnante<sup>344</sup> :

What happened was, she sat down in the middle of our driveway one morning to pet Boo Boo's cat, and Seymour threw a stone at her. He was twelve. That's all there was to it. He threw it at her because she looked so beautiful sitting there in the middle of the driveway with Boo Boo's cat. (89)

À cette exaltation de la beauté s'ajoute une forme de sacralisation de la poésie, en particulier peut-être dans « The Inverted Forest » où Corinne se refuse par exemple à réciter les vers d'un poème de Ford devant un plat de nouilles chinoises, pour appuyer la dissociation entre l'art et la vie quotidienne : « I won't say it in front of – I don't know – the chow mein and stuff. But the one about the man on the island inside the other island. » (123) La jeune femme, si touchée par la force des poèmes de son ami, a le sentiment qu'ils en viennent presque à prendre vie, à acquérir une forme de consistance :

Sitting erectly in bed, without lighting cigarettes, Corinne read *The Cowardly Morning* until the maid came in to wake her for breakfast. And even all the while she was getting dressed she felt Ray Ford's poems standing upright all over her room. She even kept an eye on them in her dressing-table mirror, lest they escape into their natural vertical ascent. And when she left for her office, she closed her door securely. (120)

343 On pense ici au haïku de Shiki, traduit par Vincent Brochard dans *L'art du haïku*, qui montre comment l'homme attentif à la beauté du monde se rend malade de la contempler:

*De regarder les roses  
la fatigue des yeux  
convalescence* (206)

344 Bien qu'il ne soit pas lui-même artiste, Eloise rapporte de la part de Walt Glass une réaction similaire de trop-plein face à la beauté qu'il lui est donné d'admirer : « Well, he sort of had his hand on my stomach. You know. Anyway, all of a sudden he said my stomach was so beautiful he wished some officer would come up and order him to stick his other hand through the window. He said he wanted to do what was fair. » (« Uncle Wiggily » 30)

Ford lui-même, lors de sa rencontre avec l'art poétique, lui prête une dimension magique, le dissociant lui aussi de la réalité ordinaire, persuadé par exemple que la poésie ne peut se trouver dans de simples lieux dédiés à la connaissance :

I never once thanked her for the poems. Or even told her what they were meaning to me. I was afraid of breaking the spell – the whole thing seemed magic to me. I knew I'd have to take some kind of action before the season was over. I didn't have sense enough to do any investigating at a public library on my own. I could very well have used our high school library, for that matter, but somehow I didn't connect our high school library with poetry. (125)

Cette sacralisation de la poésie se retrouve plus tard chez Buddy, qui n'hésite pas à lui attribuer des qualités médicinales :

The effects of radioactive particles on the human body, so topical in 1959, are nothing new to old poetry-lovers. Used with moderation, a first-class verse is an excellent and usually fast-working form of heat therapy. Once, in the Army, when I had what might be termed ambulatory pleurisy for something over three months, my first real relief came only when I had placed a perfectly innocent-looking Blake lyric in my shirt pocket and worn it like a poultice for a day or so. (« Seymour » 117)

Ce constat, qui semble rapprocher le genre de la *novella* du réalisme magique, rappelle une observation similaire rapportée par Seymour dans son journal intime, où il affirme que le contact avec les personnes qu'il aime profondément, dans des situations éveillant en lui une intense sensation de bonheur, laisse sur sa peau marques et cicatrices :

If or when I do start going to an analyst, I hope to God he has the foresight to let a dermatologist sit in on consultation. A hand specialist. I have scars on my hands from touching certain people. Once, in the park, when Franny was still in the carriage, I put my hand on the downy pate of her head and left it there too long. Another time, at Loew's Seventy-second Street, with Zooey during a spooky movie. He was about six or seven, and he went under the seat to avoid watching a scary scene. I put my hand on his head. Certain heads, certain colors and textures of human hair leave permanent marks on me. Other things, too. Charlotte once ran away from me, outside the studio, and I grabbed her dress to stop her, to keep her near me. A yellow cotton dress I loved because it was too long for her. I still have a lemon-yellow mark on the palm of my right hand. (« Raise High » 75)

En sacralisant la poésie et en lui conférant une qualité presque magique, Salinger idéalise encore davantage ses personnages de voyants. Cependant, ce processus de mythification du poète, que sa faculté de percevoir et de produire le beau rend si supérieur à ses congénères, pose la question de son intégration dans le monde.

## L'artiste et le monde

« Corinne, I don't mix too well – » (« The Inverted Forest » 127). L'aveu de Raymond Ford est révélateur de la place du poète dans l'œuvre de Salinger et du rôle qu'il y endosse : en marge de la société, il en est un observateur attentif mais rarement un acteur (ou bien contre son gré, à l'instar de Joe Varioni). Le danger qui menace l'artiste de se perdre dans son travail, de quitter le monde des vivants pour la tour d'ivoire de la fiction ou de la poésie est déjà énoncé sans ambages dans « Ocean », où Kenneth implore son frère Vincent de prendre sa place dans le monde et de ne pas s'en extraire définitivement :

“Boy, that's the kind of girl you wanna marry, Vincent. You don't wanna let her get away.”

“I won't.” It was as though I were talking to a man twice my age.

“You will if you let your stories kill you. Don't worry about them so much. You'll be good. You'll be terrific.” (7)

Raymond Ford et Seymour Glass ne semblent pas être parvenus à suivre ce conseil, bien que dans le cas du second les engagements pris dans la lettre de « Hapworth » et son mariage à Muriel Fedder puissent être interprétés comme autant d'efforts pour résister à la tentation de se laisser irrémédiablement happer par son art. Sans nier les souffrances qui découlent de leur sentiment d'isolement au sein d'une société qui ne les comprend pas, on ne peut manquer de voir là le signe d'une certaine condescendance, comme le note Sébastien Hubier à propos des personnages d'écrivains en général :

Voilà qui explique sans doute ce paradoxe apparent qu'ils souffrent de ne pas pouvoir s'intégrer à l'humaine communauté, alors même qu'ils cherchent par tous les moyens à s'en abstraire et à en rester en marge. La solitude doit alors être interprétée non seulement comme signe d'un désir d'échapper à l'altérité et de couper aux différentes épreuves de réalité que le monde social inflige, mais également comme marque d'un ardent mépris pour tous ceux qui, ne faisant pas partie de la classe très fermée des artistes, ont de la langue et de la vie une conception utilitaire. (*Le roman des quêtes de l'écrivain* 296)

Ian Hamilton suggère ainsi que la décision de Ford de quitter Corinne pour Bunny Croft est avant tout dictée par son désir d'échapper à toute contrainte sociale et par l'intuition que le tempérament jaloux de la seconde lui offrira l'opportunité de se retrancher définitivement dans son écriture :

The day that Corinne first insists he meet Bunny Croft and then entertains some unexpected, intoxicated callers until midnight, Ford learns that life with his wife will oblige him to sacrifice his work to time-wasting visitors. Living with the jealous Bunny, who is unwilling to share him, enables him, on the other hand, to retreat back into the world of his imagination, to seek escape from the real world by removing

his glasses and by drinking. (*In Search of J. D. Salinger* 72)

Le poète ne comprend son erreur que trop tard, lorsque, empêché par Bunny de porter ses lunettes, la perte de sa vue s'accompagne d'une perte de vision qui l'amène à « s'abaisser » à écrire un roman, puisqu'il est désormais incapable de pratiquer l'art plus noble de la poésie.

Le voyant se distingue également des autres hommes par la neutralité émotionnelle qu'il affiche en général, un détachement que l'on retrouve dans la philosophie Zen comme dans le bouddhisme. Mr. McArdle considère son fils Teddy comme un monstre car il ne montre jamais aucune passion ni même aucune émotion : « My mother and father don't think a person's human unless he thinks a lot of things are very sad or very annoying or very – very unjust, sort of. My father gets very emotional even when he reads the newspaper. He thinks I'm inhuman. » (« Teddy » 186) Or le jeune prodige explique à Bob Nicholson, qui lui fait remarquer que les émotions sont à son sens au cœur du travail des poètes, que la poésie n'a pas besoin de se répandre en émotions pour susciter une réaction chez le lecteur. En guise de démonstration, Teddy cite deux haïkus japonais dont la beauté ne fait aucunement appel aux passions humaines : « Nothing in the voice of the cicada intimates how soon it will die » et « Along this road goes no one, this autumn eve. » (185) La faculté de détachement et le caractère imperturbable de Seymour s'illustrent dans une entrée de son journal au travers d'un fragment poétique aux allures dickinsoniennes : « I have no circulation, no pulse. Immobility is my home. The tempo of 'The Star Spangled Banner' and I are in perfect understanding. To me, its rhythm is a romantic waltz. » (« Raise High » 66) L'absence de passion chez Ford s'incarne quant à elle dans la forme que prend le premier baiser qu'il accorde à Corinne : « He came up to her, kissed her, took off his overcoat, and sat down. It was the average, disenchanted kiss of the average disenchanted husband just checked into the living room straight from the office. » (« The Inverted Forest » 127) Si la neutralité émotionnelle apparaît comme une caractéristique importante du véritable artiste, on décèle chez Salinger une mise en garde à l'attention du poète qui ne doit pas perdre toute attache avec l'humanité et le monde. Bobby Waner, le narrateur de « The Inverted Forest », insinue ainsi que Ford, accaparé par la quête d'une poésie pure et sublime, se montre désormais incapable de percevoir la beauté et la poésie qui traversent le quotidien et les gestes les plus insignifiants :

“Corinne, I remember, a long time ago, kissing you in a cab. When you first got back from Europe. It was sort of an unfair, Scotch-and-soda kiss – maybe you remember. I bumped your hat.” Waner cleaned his throat again. But he put the whole thing through. “There was something about the way you raised your arms to straighten your hat, and the way your face looked in the mirror over the driver's photograph. I don't know. The way you looked and all. You're the greatest hat-straightener that ever lived.”

Corinne broke in coldly. “What’s the point?” Nevertheless, Waner had touched her, probably deeply.

“None, I guess.” Then: “Yes, there is a point. Of course there’s a point. I’m trying to tell you that Ford’s long past noticing that you’re the greatest hat-straightener that ever lived. I mean a man just can’t reach the kind of poetry Ford’s reaching and still keep intact the normal male ability to spot a fine hat-straightener –” (129)

L'exemple paraît anecdotique, mais il est pourtant essentiel à la compréhension de la conception salingerienne de la poésie, cet art dont la noblesse ne doit pas conduire celui qui le pratique à ignorer la beauté prosaïque et discrète cachée derrière la banalité d'un geste ou d'une situation. Le choix de Seymour de s'orienter vers l'écriture de haïkus (ou *haikai*) témoigne d'ailleurs d'une volonté de renouer avec cette banalité quotidienne pour celui qui s'efforce de saisir l'insaisissable en toutes circonstances. La philosophie qui sous-tend cet art poétique correspond en effet à une exaltation de l'infime et du trivial :

Dans tout haïku, il y a un dévoilement. Et ce dévoilement provoque une surprise d'autant plus grande qu'il contrarie notre attente, prend à contre-pied nos présupposés et nos préjugés. Le principe de *kôgokizoku* (« s'éveiller à l'élevé et retourner vers le bas ») n'est pas tellement une invitation à noblir l'expérience ordinaire qu'une exhortation à percevoir la noblesse au sein même de l'expérience ordinaire. Pour qui est « éveillé à l'élevé », le précieux et le grand se donnent dans l'humble et l'infime, la vérité la plus profonde jaillit du détail le plus superficiel. Le haïku exprime ce renversement par lequel une chose indigne se charge d'une valeur inestimable, par lequel un incident insignifiant ouvre des perspectives indicibles. (Bashô, Issa et Shiki 103)

La simplicité de sa forme (trois lignes, dix-sept syllabes généralement réparties en une cadence de cinq, sept, puis cinq syllabes – sans toutefois que le haïkiste soit obligé de se plier à la contrainte<sup>345</sup>) se fait le miroir de cette humilité. Le poème court japonais ne cherche d'ailleurs pas à s'élever au-dessus de la réalité, amenant par exemple Shiki, qui participe à la rénovation du genre à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, à y inclure des éléments bassement matériels qui reflètent la modernisation de son pays autant que l'authenticité de la vie. Ce haïku faisant mention de la voie ferrée, objet prosaïque par excellence, en offre une illustration probante :

*Vers la voie ferrée*

*vol bas des oies sauvages*

*clarté de la lune* (Bashô, Issa et Shiki 92-93)

Seymour s'inspire ouvertement de cette approche dans son haïku mettant en scène la petite

345 Le haïku comporte aussi normalement « un vocable associé à une saison (*kigo*) et incluant un mot-césure (*kireji*) » (Bashô, Issa et Shiki 67). La lune, mot de saison évoquant l'automne, apparaît par exemple dans l'un des haïkus de Seymour.

filles qui tournent la tête de sa poupée dans sa direction, la mention de l'avion se substituant à celle de la voie ferrée. Le poème japonais, qui « ne se conçoit pas sans le sens de l'humour » (Bashô, Issa et Shiki 77) s'oppose en tout point à la « grande » poésie qui vise à l'élévation et à l'abstraction dans une démarche que l'on pourrait presque qualifier d'élitiste. Le haïku cherche au contraire à retourner vers le « bas » :

Le retour vers le « bas » est retour à l'authenticité de la vie. Rien n'est plus opposé à la conception habituelle de la poésie que le haïku. Le haïku ne cherche pas la poésie dans le rêve, l'idéal, l'imaginaire, mais dans la réalité la plus matérielle, la plus anodine, la plus triviale. Le haïku ne poursuit pas la beauté dans le raffinement, la somptuosité, la grandeur, mais dans la simplicité, la pauvreté, la petitesse. Il se détourne de tout ce qui, sous le prétexte d'élever, éloigne du monde. Il s'écarte de tout ce qui, sous le prétexte de l'embellir, vient surcharger, travestir, solidifier la spontanéité du vivant. Le haïku tente de capter la vie au plus près de son jaillissement. (Bashô, Issa et Shiki 91)

Par ce choix du haïku, il est donc probable que Seymour cherche à renouer avec cette poésie de la banalité qui, en outre, offre un ancrage précieux pour le poète qui, s'il n'y prend pas garde, finit comme Raymond Ford par se retirer entièrement du monde réel au point de ne plus pouvoir y prendre part. Or, on l'a vu, le rôle du voyant ne consiste pas uniquement à percevoir la beauté qui demeure invisible aux yeux de ses congénères, mais aussi à la transcrire en termes poétiques pour la rendre perceptible par tous.

À travers ses quelques portraits de poètes, Salinger livre une conception de la poésie qui entre en résonance avec sa propre écriture romanesque. L'auteur invite à délaissier l'intellect pour se reposer davantage sur une démarche intuitive, à suspendre la quête de sens conventionnel pour se focaliser sur l'essence des choses. Son attention se porte alors sur les détails, de ceux qui permettent de saisir une beauté dissimulée, et la poésie se présente dans son œuvre comme un art devant concilier en son sein l'infime et le sublime. Comme son personnage de voyant le plus abouti, Seymour Glass, Salinger semble mettre son écriture au service non pas d'une recherche du sens de la vie, mais d'une recherche de la vie tout court, dans toutes ses manifestations, comme une nouvelle pulsion de vie pour résister au passage du temps et à la mort.

## **B/ Le sens mis à distance**

« If you want sense, you'll have to make it yourself. » (Norton Juster, *The Phantom Tollbooth* 175)

L'œuvre de Salinger regorge de paradoxes, dont l'un s'incarne dans la simultanéité parfois inattendue entre la présence obsédante de la mort et la constante réaffirmation de l'existence d'une pulsion de vie indéfectible. Cette pulsion de vie se manifeste notamment dans l'intérêt que l'auteur affiche pour la représentation du passage, ainsi que dans la mise en scène de la quête d'une beauté insoupçonnée qu'abritent objets et gestes du quotidien. Enfin, celle-ci s'exprime dans les stratégies mises en place par l'écrivain pour retarder ou empêcher l'émergence du sens dans ses textes. Suspendre le sens, c'est dans un premier temps refuser de le fixer, et ainsi se prémunir contre toute forme d'achèvement. La plupart des œuvres de Salinger ne s'accommodent guère d'interprétation unique ou catégorique, mais sont au contraire caractérisées par un sens mouvant, instable, qui éloigne sans cesse la possibilité d'apposer au texte un point final. De plus, la nature même d'un « roman composite » comme la saga Glass invite le lecteur à intégrer dans sa démarche interprétative une dimension intertextuelle qui le place dans une incertitude durable et même potentiellement permanente. Suspendre le sens, c'est aussi s'opposer à son élucidation, de manière temporaire ou définitive, par l'emploi de stratégies visant à renforcer l'indétermination et qui renouent avec la notion d'obliquité évoquée au Chapitre 3. Implicite, déplacements, non-dits : Salinger propose une écriture où le sens se dévoile dans les creux et les silences, quand sa recherche n'est pas tout simplement considérée comme illusoire et futile.

### **1. L'instabilité du sens**

On a déjà évoqué au Chapitre 2, B/1 la question de la plurivocité des textes de Salinger, abordée à la lumière des différentes théories de la réception, c'est-à-dire en se focalisant principalement sur le point de vue du lecteur. On s'intéressera ici davantage aux stratégies mises en place par l'auteur pour maintenir ses textes dans une dynamique qui sans cesse soumet le sens à une réévaluation.



## a. Œuvres uniques, sens pluriels

Chez Salinger, la première forme que prend le jeu sur les attentes et les interprétations du lecteur concerne les personnages eux-mêmes, sur lesquels il est impossible d'émettre un avis avant la fin d'un texte, leur personnalité se développant et se précisant à chaque étape de l'intrigue. La remarque ne s'applique évidemment pas qu'aux œuvres de Salinger et vaut pour tout type de fiction, qu'il s'agisse de romans ou de nouvelles :

En règle générale, le personnage, lors de sa première occurrence, est l'objet d'une représentation très approximative, fortement marquée par l'imagination du lecteur. Cette image initiale se précise au cours de la lecture selon les informations distillées par le texte. Le lecteur est ainsi amené à compléter, voire à modifier la représentation qu'il a en tête. L'image mentale, toutefois, ne se satisfait pas d'une addition de traits : c'est au travers de synthèses successives effectuées par le lecteur qu'elle se développe. Nous proposons, à l'instar de Iser, de qualifier un tel processus de « rétroactif » : c'est en effet par rétroaction que chaque renseignement transforme la représentation du lecteur. (Jouve, *L'effet-personnage dans le roman* 50-51)

Il est en revanche intéressant d'examiner la manière dont l'auteur de *Catcher* ne se contente pas simplement de s'appuyer sur les ressorts de l'intrigue pour caractériser ses personnages mais joue avec la multiplicité des perspectives narratives pour installer le doute dans l'esprit du lecteur. « Franny » est certainement la *novella* qui montre le mieux l'efficacité de cette stratégie qui interdit toute certitude quant à la façon dont le personnage principal est perçu. La première rencontre avec la jeune fille, on l'a dit, se fait par le biais d'une lettre envoyée à son petit ami quelques jours plus tôt. Tout porte donc à croire que l'on est là en présence d'une Franny authentique, ainsi que le laissent supposer l'emploi de la première personne du singulier et le contexte intime de la correspondance. Or il apparaît rapidement que cette illusion d'authenticité est en réalité trompeuse. Quelques morceaux choisis de la lettre permettent de faire ressortir certains traits de caractère de l'étudiante :

So if I spell anything wrong kindly have the kindness to overlook it. Incidentally I've taken your advice and resorted to the dictionary a lot lately, so if it cramps my style your to blame. Anyway I just got your beautiful letter and I love you to pieces, distraction, etc., and can hardly wait for the weekend. [...] I absolutely adore your letter, especially the part about Eliot. I think I'm beginning to look down on all poets except Sappho. [...] Do you love me? You didn't say once in your horrible letter. I hate you when your being hopelessly super-male and retiscent (sp.?). [...] I love you I love you I love you. [...] I'll probably be hopelessly selfconscious. Incidentally, I'll kill you if there's a receiving line at this thing. Till Saturday, my flower!

All my love,

Franny

XXXXXXXXXX

XXXXXXXXXX [...]

P.P.S. I sound so unintelligent and dimwitted when I write to you. Why? I give you my permission to analyze it. (4-5)

Les multiples références au sentiment amoureux (parfois si stéréotypées que l'auteure ne se donne même pas la peine de se les approprier : « I love you to pieces, distraction, etc. ») donnent de Franny l'image d'une personne un peu sotte et superficielle, mais qui semble néanmoins souffrir d'un complexe d'infériorité vis-à-vis de Lane. Les répétitions (« kindly have the kindness », « incidentally », « hopelessly »), les fautes d'orthographe (« your to blame », « your being ») et les hésitations qui les accompagnent (« (sp.?) ») achèvent de la faire apparaître sous un jour plutôt négatif, rehaussant en contrepartie l'image de Lane pour qui elle semble avoir une grande admiration, attendu que la construction des deux personnages s'effectue de façon concomitante sur l'ensemble de la *novella*. Les retrouvailles entre les amoureux sur un quai de gare sont ensuite relatées par le biais d'une focalisation interne qui contribue encore à donner de Lane une image plus complexe et nuancée alors que la première description de Franny laisse de nouveau imaginer une personne quelque peu écervelée et superficielle :

Lane himself lit a cigarette as the train pulled in. Then, like so many people, who, perhaps, ought to be issued only a very probational pass to meet trains, he tried to empty his face of all expression that might quite simply, perhaps even beautifully, reveal how he felt about the arriving person. [...]

Lane spotted her immediately, and despite whatever it was he was trying to do with his face, his arm that shot up into the air was the whole truth. Franny saw it, and him, and waved extravagantly back. (7)

En s'attachant dans un premier temps à donner davantage de profondeur à son personnage masculin, Salinger trompe le lecteur sur la nature et la dynamique de la relation entre Lane et Franny. La focalisation externe à laquelle il recourt ensuite paraît confirmer le caractère frivole de la benjamine des Glass qui, interrogée sur un livre, préfère diriger la conversation vers des considérations plus matérielles :

“[...] What's the book?”

Franny looked down at her left hand. She had a small pea-green clothbound book in it. “This? Oh, just something,” she said. She opened her handbag and stuffed the book into it, and followed Lane down the long platform toward the taxi stand. She put her arm through his, and did most of the talking, if not all of it. There was something, first, about a dress in her bag that had to be ironed. She said she'd bought a

really darling little iron that looked like it went with a doll house, but had forgotten to bring it. (8)

Très vite pourtant la narration adopte de nouveau un point de vue interne, cette fois au profit de Franny, déstabilisant la perception que l'on avait pu avoir jusque-là de la situation :

Now, feeling oddly guilty as she thought about that and other things, she gave Lane's arm a special little pressure of simulated affection. The two of them got in a cab. [...]

“Oh, it's lovely to see you!” Franny said as the cab moved off. “I've *missed* you.” The words were no sooner out than she realized that she didn't mean them at all. Again with guilt, she took Lane's hand and tightly, warmly laced fingers with him.” (9-10)

En invoquant la perspicacité jusqu'alors dissimulée de la jeune fille et en insistant sur les manifestations extérieures d'une affection en réalité feinte, l'auteur achève de mettre en garde son lecteur envers les interprétations fondées sur les seules apparences. Il souligne également l'impossibilité de se fier à une quelconque voix narrative, dont la perspective ne peut déterminer à elle seule la conception que le lecteur élabore d'un personnage ou d'une situation. En alternant continuellement les points de vue, il place le lecteur dans une situation de vigilance perpétuelle et sollicite ses capacités d'adaptation en le forçant à adapter sa vision au fil des éclairages nouveaux qui lui sont proposés. Une fois les personnages arrivés au restaurant, décor principal de la *novella*, de nouveau le rapport de force est reconsidéré et l'avantage donné à Franny, dont le discernement et les efforts pour combattre sa propre vanité contrastent avec l'autosatisfaction de Lane :

When the drinks had first been served to them, ten or fifteen minutes earlier, Lane had sampled his, then sat back and briefly looked around the room with an almost palpable sense of well-being at finding himself (he must have been sure no one could dispute) in the right place with an unimpeachably right-looking girl – a girl, who was not only extraordinarily pretty but, so much the better, not too categorically cashmere sweater and flannel skirt. Franny had seen this momentary little exposure, and had taken it in for what it was, neither more nor less. But by some old, standing arrangement with her psyche, she elected to feel guilty for having seen it, caught it, and sentenced herself to listen to Lane's ensuing conversation with a special semblance of absorption. (10-11)

Aux incursions dans les pensées des deux jeunes gens s'ajoute une part importante de dialogues, au cours desquels Franny finit par oublier le rôle qu'elle s'est elle-même assigné de petite amie passive et à l'écoute pour enfin révéler les préoccupations qui l'obsèdent (et que Lane ne semble pas en mesure de comprendre). Progressivement, la narration s'oriente vers une focalisation exclusivement externe dont toute subjectivité semble finir par disparaître, confiant au lecteur, désormais sur ses gardes et convaincu de l'impossibilité de se limiter à un point de vue unique, la responsabilité de l'interprétation : « By the story's end, the narration is

cold and merely relays events, delivering the full responsibility of interpretation solely to the reader. » (Slawenski 259) En effet, dans les trois dernières pages du texte, après l'évanouissement de Franny, les parties narratives se contentent de décrire les actions des personnages de manière factuelle, sans l'ombre d'un commentaire. Seuls deux adverbes suggèrent l'état d'esprit des personnages : le visage de Lane est suspendu « de manière anxieuse » au-dessus de Franny (« anxiously » [41]), qui regarde quant à elle pensivement le plafond (« thoughtfully » [42]). Le reste de la narration ne dépasse pas le simple exposé de l'enchaînement des gestes et des mouvements réalisés par le couple, prenant presque des allures de didascalies : « Franny nodded. » (41), « Lane laughed. » (41), « He took her hand in his. » (42), « Franny shrugged. » (42), « Franny shook her head to the second question. » (43), ou encore « He left the room. » (44) On observe également que le choix des verbes introducteurs du dialogue se limite aux très neutres « said » et « asked ». Tant et si bien que le lecteur, guidé uniquement par les indications parfois discordantes distillées dans le reste de la *novella*, se trouve entièrement livré à lui-même pour en interpréter les dernières lignes, quelque peu énigmatiques : « Alone, Franny lay quite still, looking at the ceiling. Her lips began to move, forming soundless words, and they continued to move. » (44) Sans doute est-il important de préciser qu'en dépit de ces divers changements de perspective et de focalisation, le personnage de Franny reste cohérent<sup>346</sup>, ainsi que le souligne Daniel Pecchenino :

Whereas the Franny of the letter sounds scatter-brained but basically content, the Franny we see in conversation with Lane is in the middle of an existential crisis. What remains consistent between the two parts of the story is Franny's voice – or to borrow a key word from Hamilton, her “presence.” The letter then establishes what we might call the authentic, formal Franny, the Franny that is recognizable regardless of the content of her thoughts. (608-609)

Loin de s'abîmer dans l'incohérence, la stratégie narrative de Salinger, dont la portée est à n'en pas douter aussi bien ludique que réflexive, permet la complexification des personnages autant que la déstabilisation du lecteur. Le même procédé est observable dans des nouvelles comme « Bananafish » ou « Dinghy ». Dans « Birthday Boy », le caractère des personnages de Ethel et Ray émerge progressivement tandis que l'on assiste à leurs interactions, comme pour Franny et Lane dans « Franny ». La nouvelle est presque exclusivement composée de

346 La question de la cohérence du personnage se pose davantage lorsque l'on compare « Franny » à « Zooey ». Si l'on pense que les deux facettes de Franny ne présentent aucune incompatibilité, d'autres font part d'une opinion différente, à l'instar de John Updike : « The Franny of 'Franny' and the Franny of 'Zooey' are not the same person. » (« Franny and Zooey » 228) Sam Jordison rejoint l'avis du créateur de Rabbit : « Is the Franny character consistent? Is the chatty, catty college girl (who is quite possibly pregnant) in 'Franny' the same as the defeated waif in 'Zooey' (whose possible pregnancy is never mentioned)? It doesn't hang together well. » (n. pag.)

dialogues qui renseignent, parfois de manière trompeuse, sur leur personnalité. Au premier abord, Ethel apparaît comme une femme agaçante :

“Ethel's here. Hello, sweetie.” – this, shutting the inner double door. “My sitting-up sweetie.” She went over to him, bent, and kissed him wetly and with an *Mmm* square on the mouth, a gesture for the like of which Mr. Pierce, at the shop, would have given her an apartment in the fifties.

“Happy birthday, darling. Happy, happy, happy, happy birthday.” (2)

Ce n'est que graduellement que l'on en vient à comprendre que son enthousiasme, si exagéré qu'il ne peut qu'être superficiel, a pour but de contrecarrer l'attitude négative et agressive de son compagnon en plein sevrage alcoolique. Les répliques de Ray éclairent bien vite son attitude, sans qu'il soit besoin de commentaires de la part d'une voix narrative :

“All right,” he told her, breathy. “You bitch.”

Ethel was back at the window.

“You love me. Oh, you love me! You love me like *hell*, you love me. What a liar. What a lousy little liar you are. Listen. I'd like you to get the hell out of here. D'ya hear me? Go on. Beat it. Get the hell out of here. Come on. You heard me. Get the hell out of here.” (8)

Néanmoins, puisqu'Ethel ne peut exprimer ouvertement ce qu'elle ressent dans les parties dialoguées, la voix narrative s'en charge en conclusion de la nouvelle dont l'ultime phrase, « The elevator descended with a draft, chilling Ethel in all the damp spots. » (9), traduit à elle seule, implicitement, tout le désarroi de la jeune femme. Comme dans « Franny », le lecteur est appelé à reconsidérer son point de vue sur une situation donnée à mesure que le texte progresse. Pour Vincent Jouve, la réévaluation du personnage que le lecteur peut être conduit à effectuer a ceci de fécond qu'elle « en amène d'autres, touchant des domaines aussi vastes que la psychologie humaine et la vie sociale » (*La lecture* 55). En contraignant le lecteur à ne jamais se reposer sur des certitudes, l'écrivain contribue à le rendre plus attentif et plus lucide sur la complexité du monde et des hommes, à commencer par lui-même : « Ce travail prévisionnel est donc tout sauf superficiel. En obligeant le lecteur à remettre en question ses interprétations, il est à l'origine de cette 'redécouverte de soi' qui est un des effets essentiels de la lecture [...]. » (55) Dans un autre ouvrage, Jouve estime que cette instabilité du personnage participe précisément à l'effort visant à le rendre « vivant » :

Le personnage, en tant que signe vide que le roman remplit peu à peu, demeure incertain jusqu'à la fin du livre. Cette caractéristique joue un rôle majeur dans l'illusion référentielle : l'imprévisibilité relative du personnage l'accrédite comme « vivant ». Il se construit dans la durée comme l'être humain dans le temps. La vie, c'est le mouvement : l'être n'est pas existence, mais puissance d'exister. L'illusion

référentielle suppose une présentation progressive du personnage sur le mode du dévoilement. (*L'effet-personnage dans le roman* 115-116)

Or ce qui vaut pour le personnage vaut aussi pour le texte en tant que produit « fini ». On peut ainsi avancer que l'absence de résolution définitive de l'intrigue fait du texte un objet éternellement mouvant, comme un livre resté à jamais ouvert dans l'esprit du lecteur qui se trouve dans l'incapacité d'y mettre un point final. On a vu par exemple au Chapitre 2, B/1 dans quelle mesure la conclusion de *Catcher* demeurait incertaine, n'apportant pas à proprement parler de résolution et maintenant le doute sur les intentions de Holden à sa sortie de l'hôpital. Cette irrésolution s'inscrit d'ailleurs au cœur du langage de l'adolescent, qui se soustrait catégoriquement à tout caractère définitif. Cette indétermination permanente se décèle dans l'utilisation excessive qu'il fait d'adverbes imprécis tels que « pretty » (3, 6, 29, 34, 82, 83, 87, 120, 133, 144, 199, 202, 226, 256 et 275, entre autres) ou « quite » (7, 13, 24, 28, 29, 44, 71, 83, 99, 104, 124, 137, 138, 140, 168, 185, 201, 202, 209, 217 et 275, notamment), ainsi que dans l'emploi d'expressions englobantes aux implications par conséquent floues, comme « and all » (3, 6, 21, 34, 45, 66, 68, 71, 87, 88, 98, 100, 104, 118, 119, 120, 121, 125, 126, 130, 131, 136, 144, 145, 152, 163, 167, 171, 172, 174, 176, 178, 181, 182, 183, 185, 186, 198, 199, 200, 201, 202, 206, 207, 209, 221, 223, 224, 225, 226, 238, 243, 257, 260, 264, 266, 267, 268, 275 et 276, par exemple). Le langage de Holden se fait ainsi le reflet de sa situation instable et mouvante et dont il refuse la terminaison. De plus, on s'est déjà interrogé (sans parvenir à une conclusion définitive) sur le statut à accorder à « I'm Crazy » ou « Slight Rebellion », ces nouvelles antérieures qui ont servi de point de départ à l'écriture de *Catcher*<sup>347</sup>. La simple existence de ces textes ouvre de nouvelles perspectives de lecture et d'interprétation du roman. Pierre-Marc de Biasi estime d'ailleurs qu'il s'agit là d'une des raisons pour lesquelles la critique génétique des textes ne rencontre pas toujours un engouement extraordinaire, car l'idée d'une infinitude du sens est parfois difficilement supportable :

Alors, pourquoi tant de réticences ? Parce que, hélas !, la plupart des manuscrits apportent un démenti formel à la possibilité de conclure sur le sens des textes. La critique textuelle aime en finir avec le sens de l'œuvre, statuer sur sa valeur et se faire donatrice de sa signification ; le document de genèse proroge l'inachèvement, l'installe au cœur du texte parachevé, transforme l'interprète en explorateur de possibles. L'avant-texte de l'œuvre ne suspend pas la relation interprétative, mais il la rend plus complexe et y introduit une dimension indiscutablement problématique. Relu à la lumière de ses manuscrits, le texte littéraire ne supporte plus d'être institué en configuration de sens fini. Le clore, c'est le défigurer, car il ne s'est construit qu'en déjouant à chaque instant le risque d'engendrer une interprétation hégémonique et totalisante. (86)

347 Voir Chapitre 1, B/2.

La démarche suivie par la critique génétique, de nature rétrospective, n'a évidemment pas été anticipée par Salinger qui, on l'a dit, s'est même opposé à une nouvelle publication de ses œuvres de jeunesse. Cependant, elle ouvre de nouvelles pistes et s'inscrit parfaitement dans la réflexion qui nous intéresse ici, et qui repose sur le principe barthésien selon lequel « [i]nterpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait. » (Barthes, *S/Z* 11)

Lorsque l'on parle de l'infinitude du sens d'un texte donné, il est naturel de s'intéresser de plus près à sa fin, en particulier chez Salinger qui profite souvent de la conclusion de ses œuvres pour réaffirmer l'instabilité de toute interprétation. On a bien sûr évoqué la technique de la « fin-surprise » qui caractérise les nouvelles « The Hang of It » et « Personal Notes on an Infantryman », variante quelque peu excessive du choc final que l'on retrouve dans d'autres textes comme « Bananafish » ou « Teddy »<sup>348</sup>. Dans ce cas, l'interprétation du lecteur passe par un processus de réévaluation rétroactif, du type de ceux que l'on a mentionnés pour « Franny » ou « Birthday Boy ». Mais la conclusion d'un texte est parfois plus particulièrement le lieu du suspens, qui justement « s'oppose à l'effet de fin ou plutôt de *clôture* » (Sabry 174). Dans son essai sur la nouvelle, Tibi rappelle en effet les deux types de fins qui déterminent deux grandes catégories de nouvelles, ouvertes ou fermées :

La nouvelle dite fermée (on parle de « closed ending ») nous donne l'impression que la problématique posée s'est dénouée à notre satisfaction, que notre attente a été comblée, que le texte a atteint un point de non-retour, bref elle nous procure un sentiment de clôture nette et définitive. La nouvelle ouverte (« open-ended »), par contraste, semble appeler un au-delà du texte. Son dénouement, à un niveau quelconque, mais plus particulièrement événementiel ou psychologique, comporte une part d'irrésolu [...], esquisse un geste qui semble requérir un prolongement [...]. (17)

Certes la même distinction s'applique aux conclusions de romans, mais Norman Friedman s'appuie dans l'article « Recent Short Story Theories: Problems in Definition » sur une étude menée par Helmut Bonheim et portant sur pas moins de six-cents nouvelles et trois-cents romans, pour souligner la prédominance des fins ouvertes dans les textes courts alors que les textes longs atteignent plus souvent une forme de clôture : « With regard to endings, he finds that stories tend to end more frequently with quoted speech, have more ironic conclusions, and finish more often with a question. These factors mean overall that story endings tend to be somewhat more open and tentative. » (18) Le constat s'applique parfaitement aux œuvres de Salinger, rarement fermées<sup>349</sup>. L'auteur privilégie largement les fins ouvertes, qui peuvent être

348 Voir Chapitre 2, B/1.

349 Bien sûr, on pourrait citer quelques nouvelles fermées, comme « Both Parties » ou « Soft-Boiled Sergeant », ou encore « I'm Crazy » et « Slight Rebellion » qui semblent contredire notre propos dans la mesure où toutes deux présentent une forme de résolution tandis que le roman qui les prolonge n'en propose pas. Néanmoins, la

de deux types :

Du côté de l'ouverture, on distinguera deux grands types de fin : suspensive et projective. Dans la première, diversement qualifiée d'« inconclusive », « suspensive », « unresolved », c'est l'immobilisme ou le dilemme qui triomphe : des éléments conflictuels sont maintenus dans un état de tension ironique non résolue [...]. [...] Dans la fin projective, il y a comme une élongation du texte qui se dessine en pointillé [...]. Un projet, une intention sont attribués au personnage, et l'ouverture maximale est assurée lorsque les chances d'actualisation de cette visée sont incertaines. (Tibi 20-21)

Dans un cas la résolution est tout simplement refusée, comme dans les nouvelles « Uncle Wiggily », « Pretty Mouth » ou « Franny », alors que d'autres, à l'image de « The Stranger », « Before the War », ou « For Esmé » tendent plutôt à mettre à distance la résolution en exigeant du lecteur qu'il se projette dans un hors-texte, plus précisément un après-texte qu'il est chargé d'écrire lui-même. On trouve à plusieurs reprises chez Salinger l'expression de ce refus de conclure. « The Laughing Man » peut par exemple se lire comme une nouvelle sur l'efficacité du suspens dans la narration, notamment quand celui-ci est synonyme de suspense pour les auditeurs du récit à épisodes de l'« Homme riant ». En outre, la nature du texte contredit en partie sa propre conclusion : « The story ended there, of course. (Never to be revived.) » (73). Car si Gedsudski a choisi de mettre fin aux aventures de son personnage, ce dernier reste bien vivant dans l'esprit des jeunes Comanches, jusqu'à se voir ressuscité des années plus tard par le narrateur anonyme de la nouvelle. En d'autres occasions, Salinger exprime sa conviction qu'une histoire ne comporte pas de fin en soi, son auteur ne pouvant que la suspendre, d'un geste particulièrement arbitraire. Ainsi dans « Seymour », Buddy, on l'a vu, rejette comme non pertinents dans le domaine de la fiction les termes de début, milieu et fin:

I'm finished with this. Or, rather, it's finished with me. Fundamentally, my mind has always balked at any kind of ending. How many stories have I torn up since I was a boy simply because they had what that old Chekhov-baiting noise Somerset Maugham calls a Beginning, a Middle, and an End? Thirty-five? Fifty? (211-212)

Le narrateur de « Blue Melody » émet un avis similaire : « A story never ends. The narrator is usually provided with a nice, artistic spot for his voice to stop, but that's about all. » (170) Par ces propos, Salinger substitue à l'idée de conclure un texte celle de le suspendre. Au lieu d'un sentiment de clôture se dégage alors un sentiment d'ouverture, laissant parfois un goût d'inachevé qui porte à croire que l'intrigue peut redémarrer à tout moment sous la forme d'un nouveau texte. L'œuvre majeure de l'auteur, la saga Glass, vient du reste confirmer cette

grande majorité des œuvres du corpus se « terminent » sur une ouverture.



intuition.

## **b. Œuvre composite : une invite à l'indécision**

Ainsi que le remarque Boudonnet, « [c]hez J. D. Salinger, tout prend la forme d'un mouvement d'évitement perpétuel rejetant constamment l'idée de la fin » (261). L'œuvre de l'écrivain invite notamment à adopter une approche intertextuelle pour s'intéresser au roman composite que forme la saga Glass, qui permet à son auteur de « [rejeter] la notion d'unité finie et [de maintenir] ses récits dans une non-résolution constante » (Boudonnet 265). La multiplication de textes sur cette famille atypique permet à la fois d'ouvrir et de maintenir les possibles quant à leur signification, et appelle systématiquement une double lecture qui impose de considérer alternativement chaque texte comme fragment isolé ou comme partie d'un tout<sup>350</sup>. Le processus est évidemment déterminant pour la construction des personnages, comme l'illustre l'exemple de Boo Boo, troisième des enfants Glass. La jeune femme apparaît pour la première fois dans « Dinghy » où sa masculinité est d'abord mise en avant :

The swinging door opened from the dining room and Boo Boo Tannenbaum, the lady of the house, came into the kitchen. She was a small, almost hipless girl of twenty-five, with styleless, colorless, brittle hair pushed back behind her ears, which were very large. She was dressed in knee-length jeans, a black turtleneck pullover, and socks and loafers. [...] She went directly to the refrigerator and opened it. As she peered inside, with her legs apart and her hands on her knees, she whistled, unmelodically, through her teeth, keeping time with a little uninhibited, pendulum action of her rear end. (76-77)

Son manque de formes, sa tenue vestimentaire, sa coiffure et la grossièreté de certains de ses traits physiques, tout comme son attitude peu distinguée (Boo Boo va droit au but, prend des postures d'homme et ne siffle pas avec la mélodie attendue d'une femme) contrastent avec le rôle fondamentalement maternel qui lui est attribué dans l'ensemble de la nouvelle. Boo Boo est en effet présentée uniquement dans sa relation avec son fils Lionel, qu'elle cherche à comprendre et à protéger. Il est difficile de déterminer à partir de cette seule nouvelle quelle caractéristique définit le mieux la jeune femme. « Raise High », publié six ans plus tard, éclaire son attitude plutôt masculine et l'aisance avec laquelle elle se fond dans le rôle d'un amiral pour rétablir le contact avec son enfant. On y apprend effectivement que Boo Boo a servi dans l'armée<sup>351</sup> pendant la Seconde Guerre mondiale : « My eldest sister, Boo Boo, who comes, chronologically, between the twins and me, was an ensign in the Waves, stationed, off

350 Ce point spécifique a été traité au Chapitre 4, A/.

351 Déjà dans « Dinghy », on trouve un indice à ce sujet : « She peeled down her cigarette Army style, and then started toward the pier. » (80)

and on, at a naval base in Brooklyn. » (6) Deux ans plus tard, dans une note de bas de page de « Zooey », elle est cette fois présentée uniquement dans son statut de mère de famille : « The next-eldest of the children, Boo Boo, was married and the mother of three children. In November, 1955, she was travelling in Europe with her husband and all three of their children. » (53) On y apprend également que c'est ainsi qu'elle souhaite se définir : « His eldest sister (who modestly prefers to be identified here as a Tuckahoe homemaker) » (51). L'intertextualité auto-référentielle permet donc de préciser le portrait de Boo Boo, d'en apercevoir les différentes facettes tout en mettant l'accent sur l'essentiel. La tâche se révèle en revanche légèrement plus complexe lorsque l'on examine le personnage de Seymour, car si « l'être romanesque retire de sa présence dans différents récits à la fois épaisseur et durée » (Jouve, *L'effet-personnage dans le roman* 119), la frontière est parfois mince entre complexification et confusion. L'aîné des Glass apparaît pour la première fois dans « Bananafish », où le lecteur est d'ores et déjà confronté à trois visions différentes du personnage. Sa personnalité se devine de manière imprécise par le biais de la conversation téléphonique entre Muriel et sa mère, les deux femmes ne partageant du reste pas le même avis sur la question. Alors qu'il est attendu du lecteur qu'il se forge une opinion sur un personnage à partir d'une simple discussion à son sujet, la tâche est encore davantage compliquée par la non fiabilité des deux femmes, l'une plutôt antipathique et superficielle, l'autre tout bonnement hystérique. Puis, une fois l'image de Seymour façonnée dans l'esprit du lecteur, celle-ci est immédiatement remise en cause par la seconde scène, où il apparaît cette fois directement en compagnie de Sybil, non plus sous les traits d'un dangereux déséquilibré, mais d'un jeune homme doux et inoffensif, bien qu'un peu fou. À l'issue de cette première nouvelle, la personnalité du jeune homme demeure donc mystérieuse. Or lorsqu'elle est de nouveau évoquée dans « Raise High », l'incertitude est entretenue, le lecteur se voyant refuser une fois de plus le confort d'une interprétation nette et stable. L'indignation que suscite la désertion du fiancé chez la demoiselle d'honneur, bien que ce personnage soit discrédité par le portrait qu'en dresse Buddy, paraît tout à fait légitime pour qui adopte un regard extérieur :

But what man in his right mind, the night before he's supposed to get married, keeps his fiancée up all night blabbing to her all about how he's too *happy* to get married and that she'll have to *postpone* the wedding till he feels *steadier* or he won't be able to come to it? *Then*, when his fiancée explains to him like a *child* that everything's been arranged and planned out for months, and that her father's gone to incredible expense and trouble and all to have a reception and everything like that, and that her relatives and friends are coming from all over the *country* – *then*, after she explains all that, he says to her he's terribly sorry but he can't get married till he feels less *happy* or some crazy thing! (39)

Les extraits du journal de Seymour, qui laissent entrevoir un homme délicat et sensible au

bien-être de sa future épouse, ne suffisent pas à effacer l'histoire de la pierre lancée au visage de la jeune Charlotte, d'abord racontée par la demoiselle d'honneur puis corroborée par Buddy lui-même. « Seymour », œuvre éminemment personnelle d'un frère débordant d'admiration, présente de nouveau l'aîné des Glass sous un jour positif<sup>352</sup>. Pourtant, son comportement tyrannique se fait jour dans « Hapworth », achevant de plonger le lecteur dans l'indécision quant à la vision qu'il pourrait avoir du personnage. L'instabilité du sens, qui reste comme suspendu dans l'attente d'une détermination définitive, est entretenue du premier au dernier texte de la saga Glass. Pour Jouve, la résurgence intertextuelle d'un personnage contribue à le rendre attachant aux yeux du lecteur, sans doute séduit par son imprévisibilité : « Le personnage, ainsi reçu comme vivant, est l'objet d'investissements affectifs de la part du lecteur. » (*L'effet-personnage dans le roman* 119) Ironiquement, c'est ici un protagoniste dont la mort est mise en scène dès le premier récit qu'il s'agit de rendre vivant<sup>353</sup>.

À vrai dire, tout porte à croire que l'intégralité de la saga Glass a pour fonction d'éclairer les raisons de ce suicide initial, comme l'avance Galloway : « Salinger began the Glass saga with Seymour's suicide, and since that time has been writing his way around and back to that day in 1945 in order to show where Seymour failed. » (169) L'avis est partagé par Gordon Slethaug, qui formule une hypothèse similaire :

Salinger deals with Seymour's personality and suicide in the first of the Glass family stories, then explains and vindicates both personality and suicide in the later stories. Although Salinger readily moves back and forth in history, previous to and following Seymour's suicide, he seems to have written the later stories to explain the first; that is, "A Perfect Day for Bananafish" functions as an enigma or a parable clarified by subsequent parables or explanations. (6)

Si le dénouement de « Bananafish » a tout d'une énigme, on peut s'interroger sur la capacité des œuvres ultérieures à l'élucider réellement. En parcourant l'ensemble de la saga Glass, le lecteur en quête d'explications se voit présenter des interprétations successives dont il n'est jamais assuré qu'elles aient un caractère définitif. Au contraire, toute élucidation du sens se trouve suspendue dans l'attente de la lecture d'un nouveau texte susceptible de venir la contredire. La première analyse, déductible de la seule nouvelle « Bananafish », consiste à lire le suicide de Seymour à la lumière de son expérience de la guerre. C'est le point de vue adopté par Happe dans sa thèse :

Il convient donc, si l'on veut tenter de comprendre le geste de Seymour, de le replacer dans son contexte, qui est celui de l'après-guerre. [...] Dans « Bananafish », Seymour vient d'être démobilisé ; meurtri

352 Voir Chapitre 4, A/.

353 C'est en tout cas l'un des desseins de Buddy Glass que de redonner vie à son frère à travers l'écriture, comme on a pu le voir.

psychologiquement, traumatisé par l'horreur de la guerre, toutes illusions perdues sur l'humanité, il n'a pas trouvé à son retour une atmosphère, une ambiance, capables de le réconforter. [...] Or, ainsi qu'il l'exprime à travers l'histoire des poissons-banane, Seymour a conscience de n'être plus le même. Il n'est plus un poisson ordinaire mais un poisson-banane, atteint de la fièvre des bananes, qui n'est certainement pas la fièvre du mysticisme, mais celle de l'expérience. (*L'évolution de Jerome David Salinger* 271-272)

Il est également tentant d'attribuer la responsabilité du suicide de Seymour à Muriel et à toutes les personnes égoïstes et matérialistes dont elle est l'archétype. C'est l'interprétation proposée notamment par James Finn Cotter, qui invoque un poème de Rainer Maria Rilke comme clef de lecture pour l'interprétation de « Bananafish ». Le poète, auquel il est discrètement fait allusion dans la nouvelle (« He said that the poems happen to be written by the *only great poet of the century*. » [6]), publie dans son recueil *The Book of Images* une œuvre intitulée « The Song of the Suicide », que Cotter cite dans son article :

Well then, another minute yet

Again and again they manage to cut

my rope

Recently I was so well prepared,

and there was already a little eternity

in my entrails

They hold out the spoon to me,

that spoonful of life

No, I don't want, I don't want any more,

only let me vomit

I know life is well-done and good,

and the world is a full pot,

but with me it doesn't get into my blood,

it only mounts to my head

Others it nourishes, me it makes me sick,

you understand one spurns it

For at least a thousand years now

I shall need to diet (cité dans Cotter, « A Source for Seymour's Suicide » 86)

Pour Cotter, Seymour ne supporte plus l'excès d'hypocrisie et de faux-semblants des personnes qui l'entourent (« [he] is literally fed up with the nauseous phoniness of those around him. » [86]). Tout comme Teddy préconise de « vomir » la connaissance amassée aveuglément au fil des années, le suicidé de Rilke voudrait régurgiter le poison de l'existence, dans l'espoir de ne pas connaître le même sort que le poisson-banane. La scène finale de « Bananafish » décrit de manière très factuelle les derniers instants de Seymour :

He glanced at the girl lying asleep on one of the twin beds. Then he went over to one of the pieces of luggage, opened it, and from under a pile of shorts and undershirts he took out an Ortgies calibre 7.65 automatic. He released the magazine, looked at it, then reinserted it. He cocked the piece. Then he went over and sat down on the unoccupied twin bed, looked at the girl, aimed the pistol, and fired a bullet through his right temple. (18)

Cette seule description ne permet pas de déterminer avec certitude la signification des coups d'œil que le protagoniste lance à sa femme. Il est néanmoins possible de les lire comme des regards accusateurs, qui désigneraient Muriel et tout ce qu'elle représente comme responsables du geste de Seymour. La lecture de « Raise High » tend à confirmer cette piste interprétative, en faisant toutefois porter la responsabilité non plus à Muriel seule, mais aux personnes de son entourage, des poissons-bananes, contempteurs et philistins bien décidés à nuire à celui dont le comportement ne rentre pas dans les cases qu'ils ont eux-mêmes façonnées. Lundquist blâme ainsi catégoriquement la famille Fedder pour la mort de Seymour :

Seymour makes the same mistake Gatsby does – he idealizes a woman and isolates her conceptually from the reality that surrounds her. Gatsby overlooks the fact of Daisy's marriage and wants to ignore the existence of her daughter. Seymour discounts the presence of Muriel's family, especially her mother, and fails to see what they will do to him – they will not raise the roof beam; they intend to lower it. (« A Cloister of Reality: The Glass Family » 45)

Cependant, le travail d'interprétation se complique encore davantage lorsque l'on apprend

dans « Seymour » que Buddy n'est pas uniquement l'auteur fictif de « Raise High », mais également celui de « Bananafish ». Une fois cette information connue, on ne peut que réévaluer toutes les pistes avancées précédemment en tenant compte de l'inévitable subjectivité à l'œuvre dans chacun des deux textes. Il apparaît alors que la condamnation ostensible des béotiens que sont les Fedder et leurs semblables émane de Buddy, qui impose sa propre lecture du suicide de son frère. Warren French relève d'ailleurs l'inconsistance du personnage de Muriel entre « Bananafish » et « Raise High » :

Muriel, Seymour's wife, is even more drastically different in the two stories than Seymour is. The first Muriel is a tough-minded, determined, self-possessed sophisticate, who actually very closely resembles the matron of honor in the second story; the second Muriel is a naïve creature with easily bruised feelings and little discretion, who is much like the first Seymour and whom the second Seymour admires for her lack of discrimination and undeviating love for the institution of marriage. Only Muriel's meddling, psychiatry-conscious mother remains consistent enough to link the two stories in which she is heard but not seen. (150)

Les apparentes incohérences qui se font jour lors d'une comparaison entre les deux portraits de Muriel trouvent une explication tout à fait satisfaisante dans le fait que dans le laps de temps qui s'est écoulé entre l'écriture des deux textes (*a priori* environ sept ans), l'avis de Buddy sur la jeune femme a nettement évolué. On peut d'ailleurs imaginer que Salinger ait décidé d'attribuer la parenté de « Bananafish » à son alter-ego littéraire précisément pour se prémunir de toute critique quant à d'éventuelles contradictions. Du reste, les extraits du journal intime de Seymour retranscrits dans « Raise High » mettent en avant les failles d'une interprétation qui désignerait Muriel et sa famille comme seules responsables. William Wiegand rappelle en effet que dans « Raise High », l'aîné des Glass ne semble pas souffrir de son union avec la jeune femme, mais se sent au contraire écrasé par le poids du bonheur :

Without "Carpenters" the suicide which closes "Bananafish" appears motivated chiefly by Seymour's inability to put up with his bourgeois wife. With "Carpenters", however, we see Seymour as a man not deprived of, but rather surfeited with, the joy of life. Salinger's sole excuse for Seymour's desperate social irresponsibility is this same curious surfeit of sensation. (« Seventy-Eight Bananas » 123)

Une autre explication présentant le suicide initial de « Bananafish » sous un jour positif se dégage à la lecture de « Teddy », qui propose cette fois une dimension spirituelle indécélable dans le texte d'origine. Slawenski suggère alors que la dernière nouvelle du recueil *Nine Stories* a pu être écrite dans le but d'éclairer la première :

It seems apparent that Salinger used the death of Teddy to explain the suicide of Seymour from a later perspective in an attempt to embed a spiritual acceptance into Seymour's character that "Bananafish" alone does not supply. In other words, Salinger used "Teddy" to rewrite "Bananafish," or at least to

reroute the direction of readers' interpretation. (250)

Dans la continuité de « Teddy », « Zooey », « Seymour » et « Hapworth » poursuivent l'instauration d'une explication religieuse au geste de l'aîné des Glass. Au vu de ses croyances et de ses dons de voyance, on peut penser avec Gordon Slethaug qu'en se donnant la mort, Seymour se plie à un dessein divin et se dirige vers une nouvelle incarnation :

In short, his several attempts at suicide indicate that this “appearance” is finished, this incarnation is done and he must hasten along to another incarnation: he must not fight God. So Seymour’s suicide is the utmost in his commitment to God; he acts according to God's wishes. It has little or nothing to do with an inability to live in this world; it has nothing to do with escapism; it has everything to do with acceptance of spiritual responsibility. (19)

Alsen attribue pour sa part la décision du personnage à une prise de conscience que la quête spirituelle qu'il a menée dans cette vie s'est soldée par un échec :

Since Buddy tells us that Seymour was not quite a *mukta*, his suicide cannot be seen as a giving up of the body and a merging with *Brahman*. And Seymour’s behavior during the last days of his life bears that out. His conflicts with his in-laws, his nastiness toward Muriel, and the way in which he killed himself all show that he did not die as a detached, sinless *jivanmukta*. In fact, on the day of his death he was further away from his goal of *mukti* than ever before in his life. This suggests that his suicide was not motivated by his hope of immediate union with God but by his despair about the sickness which had reversed his spiritual progress. (*Salinger's Glass Stories as a Composite Novel* 171)

Dans cet ouvrage extrêmement complet sur la saga Glass, Alsen conclut à l'impossibilité de décider d'une interprétation définitive concernant le suicide de Seymour dans la mesure où l'auteur lui-même semble avoir revu et modifié sa propre vision de cet acte fondateur :

But interpreting “Bananafish” as part of the composite novel about Seymour’s quest for God poses some problems because when Salinger wrote the story, he had not yet decided to make Seymour the God-seeker who would become the main character in a whole series of stories, nor had he formulated any particular religious philosophy for Seymour to follow. In fact, textual and biographical evidence shows that Salinger did not begin to study Advaita Vedanta, which forms the basis of the Glass philosophy, until several years after the publication of “Bananafish” [...]. (202)

Partant de ce constat, il semble que le sens du suicide qui ouvre la saga Glass soit condamné à demeurer éternellement mouvant. Après avoir ressuscité son personnage sept ans plus tard, on peut penser que Salinger perçoit là un moyen sûr et efficace de repousser indéfiniment toute idée d'achèvement – et donc de mort. En maintenant le sens en suspens, il s'assure de conserver un texte mouvant, dont les personnages, leurs actions et leurs motivations appellent sans cesse une réévaluation de la part du lecteur.

De plus, notons que contrairement à des œuvres composites comme *Winesburg, Ohio*

d'Anderson, *In Our Time* d'Hemingway ou *Go Down Moses* de Faulkner, l'auteur de la saga Glass ne propose à aucun moment d'instructions quant à la manière d'organiser les différents fragments de son travail, qui n'a par exemple jamais été regroupé au sein d'un seul et même volume. Si l'on en croit Shane Salerno, cela pourrait tenir au fait que d'autres textes restent à venir<sup>354</sup>, mais il y a fort à parier que même si ceux-ci apparaissent un jour, leur publication n'apportera pas pour autant de sens figé et définitif au suicide de Seymour Glass. Qui plus est, l'absence de structure arrêtée de la saga la rapproche sur ce point du texte idéal évoqué par Barthes dans *S/Z* : « il n'a pas de commencement ; il est réversible ; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale » (11). En ce sens, le roman composite de Salinger offre une grande liberté au lecteur. Ainsi que le remarque Alsen, celui-ci se voit confier un puzzle aux pièces manquantes qu'il lui appartient néanmoins de reconstituer lui-même pour faire apparaître une image finale, susceptible de varier en fonction des personnes et des lectures successives :

We are therefore left with a series of stories which give the impression of an incomplete puzzle. But since we have all the major pieces, we can arrange them in various ways to see how they best fit together. [...] The Glass series thus constitutes a unique phenomenon in contemporary fiction, for each story is designed to work both as a self-contained account and as a part of a composite novel which the reader must assemble himself if he wants to see any part of its rich overall meaning. (*Salinger's Glass Stories as a Composite Novel* x)

En outre, Salinger s'octroie lui aussi une liberté considérable en procédant de la sorte. Dans la préface de *L'Assommoir*, Zola explique :

*Les Rougon-Macquart* doivent se composer d'une vingtaine de romans. Depuis 1869, le plan général est arrêté, et je le suis avec une rigueur extrême. *L'Assommoir* est venu à son heure, je l'ai écrit comme j'écrirai les autres, sans me déranger une seconde de ma ligne droite. C'est ce qui fait ma force. J'ai un but auquel je vais. (cité dans Sabry 130)

Une telle planification, si elle a l'avantage de fournir une ligne directrice et une vue d'ensemble facilitant le travail d'écriture, laisse en revanche peu de place au surgissement d'un sens inopiné. Or de ce que l'on a pu observer de la composition de la saga Glass, avec ses revirements que rien ne permet d'anticiper et ses changements de perspective narrative qui empêchent le lecteur de se laisser porter passivement par le texte, Salinger n'hésite pas à bousculer le sens de certaines de ses œuvres antérieures et à maintenir les possibles interprétatifs. Que ce soit en jouant sur l'instabilité des points de vue narratifs ou sur la multiplication des approches de lecture à propos d'un même personnage ou événement, tout

354 Voir Chapitre 1, B/3.



est fait pour instaurer le doute, l'auteur s'assurant que le sens de son œuvre demeure à jamais mouvant. Or se refuser à arrêter le sens d'un texte revient à refuser d'y mettre un point final. La démarche peut alors se lire comme une fuite, une nouvelle manière de mettre à distance la mort, que ce soit des personnages, du texte, ou de Salinger en tant qu'auteur d'une œuvre qu'il souhaite conserver inachevée.

## 2. Sens différé, refusé : éloge de l'implicité

Dans l'œuvre de Salinger, l'effet de suspens se manifeste au niveau sémantique par une tendance marquée à jouer sur l'indétermination : mouvant, différé ou tout simplement refusé, le sens n'est jamais acquis et exige souvent du lecteur qu'il effectue un travail de déchiffrement, ou au contraire l'invite à lâcher prise et à accepter de renoncer à la quête d'une interprétation unique et immuable.

### a. Le sens différé ou l'art de l'obliquité

#### Implicité, non-dits, ellipses : une écriture de la suggestion

Sans doute n'est-il pas inutile, en guise d'introduction, de revenir sur la définition de quelques-uns des procédés stylistiques qui constituent chez Salinger le fondement d'une véritable stratégie littéraire et contribuent à faire de sa prose une écriture de la diversion et de la suggestion. Dans son introduction au livre *L'implicité dans la nouvelle de langue anglaise*, Laurent Lepaludier s'appuie dans un premier temps sur la définition que donne le dictionnaire du terme principal du titre de son ouvrage : « Le *Dictionnaire Robert* définit l'implicité comme 'ce qui est virtuellement contenu dans une proposition, un fait, sans être formellement exprimé, et peut en être tiré par déduction, induction. Synonyme : Tacite ; antonyme : explicite, exprès, formel.' » (« Problématiques de l'implicité » 11) Il convoque ensuite l'apport de la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni, pour qui « les contenus implicites [...] ont [...] la propriété de ne pas constituer en principe le véritable objet du dire » (Kerbrat-Orecchioni 21). Il s'agit alors pour le destinataire du message (ici le lecteur) de « décoder par inférence » « des allusions, des insinuations, des arrière-pensées, des connotations ou simplement des implications involontaires » (Lepaludier, « Problématiques de l'implicité » 11). On observe par exemple ce fonctionnement dans l'extrait suivant de « A Young Girl in 1941 » : « Ray suddenly noticed how blond, how corn yellow, Barbara's hair was. 'What's your fiance like?' he asked. » (103) La corrélation entre les deux phrases n'est pas « formellement exprimée » et c'est « par inférence » que le lecteur comprend que la singularité des cheveux de la jeune fille la rend d'autant plus belle et précieuse aux yeux de son prétendant et l'incite à s'enquérir des attributs de son rival. L'implicité est en soi relativement proche du non-dit, dont le dictionnaire *Larousse* donne la définition suivante : « Ce qui, bien que chargé de sens, n'est

pas formulé explicitement dans un énoncé. » Cependant, Jean-Jacques Lecercle distingue les deux termes en associant le non-dit au domaine de l'affect, le présentant moins comme une stratégie discursive que comme un échec de la parole à exprimer un ressenti :

Le non-dit est alors la tentative, sans cesse renouvelée et qui échoue sans cesse, par nécessité, de présenter l'imprésentable, de dire l'indicible, c'est à dire l'affect. C'est ici que le non-dit, étant une forme radicale d'implication, se sépare de l'implicite qui nous a occupé jusqu'ici. Nous ne sommes plus dans le domaine de la présupposition [...]. (« Implicite, non-dit et mi-dit : affect et rhétorique » 29)

Le lien entre signification en relief et implications en creux est plus ténu, voire inexistant : il ne s'agit plus de déduire, mais de sonder les blancs du texte, de s'intéresser non plus aux sous-entendus mais à ce qui se signale par une absence plus franche. Le non-dit joue alors sur des stratégies de déplacement, le récit proposant souvent ce qui s'apparente à un thème de substitution, comme on le verra plus bas à propos de l'assourdissante absence de la guerre dans certaines œuvres de Salinger. À mi-chemin entre l'implicite et le non-dit, on évoquera enfin la figure de l'ellipse, qui « fait l'impasse sur un événement, souvent crucial, que la narration saute mais que l'intelligibilité du texte requiert instamment » (Tibi 35). Elle se caractérise par un phénomène d'omission ostensible (et diffère en cela du non-dit) et dont le contenu peut en théorie être aisément inféré par le lecteur. Ainsi, il n'est pas difficile de deviner la nature sexuelle de la relation initiée sur la plage par Teddy avec le personnage éponyme de la nouvelle « Elaine ». En effet, les intentions du jeune homme sont présentées en amont sans ambiguïté: « 'Let's sit down,' Teddy said, at the right moment. His mediocre heart had begun to pound excitedly, because with the eternal rake's despicable but seldom faulty intuition, he knew it was going to be easy... so easy... » (72) Si le rapport sexuel n'est mentionné à aucun moment, l'information suivante, dévoilée quelques lignes plus loin, semble venir confirmer ce que le lecteur a pu sans mal déduire de lui-même : « A month later – two weeks before her seventeenth birthday – Elaine was married to Teddy Schmidt. » (73)

La nouvelle, par sa brièveté, apparaît comme le genre privilégié où se déploient ce type de procédés stylistiques : « Le silence qui s'amoncelle autour des mots : voilà bien la dimension exploitée prioritairement par la nouvelle, qui fait un usage massif de l'ellipse, du raccourci, de la suggestion, du non-dit et des procédés apparentés par l'effet. » (Tibi 33) Le principe d'économie qui régit l'écriture de la forme courte (« ce que le roman décrit à loisir avec un luxe de détails et de précisions, la nouvelle l'évoque de manière indirecte sinon elliptique » [Carmignani 65]) fait même parfois d'un choix littéraire une nécessité si l'auteur veut se plier aux exigences de concision du genre. Cependant, on notera avec Tibi que « l'élément occulté est rarement dérisoire ou insignifiant, le texte ne se donne la peine de

gommer que ce qui pèse d'un poids trop lourd pour être assumé, il ne censure que ce qui le taraude jusqu'à l'obsession. » (35) C'est donc bien dans les creux du texte que la signification opère, l'élucidation du sens se voyant alors suspendue à ces blancs que le lecteur a pour charge de sonder. On se souvient de la « théorie de l'iceberg » formulée par Hemingway<sup>355</sup> qui, dans un essai consacré à la nouvelle, écrit que dans ce genre très particulier il est essentiel pour rendre l'histoire plus percutante que l'auteur s'abstienne de partager *toute* sa connaissance de l'intrigue avec le lecteur : « If you leave out important things or events that you know about, the story is strengthened. If you leave or skip something because you do not know it, the story will be worthless. » (« The Art of the Short Story » 3)<sup>356</sup> Mais comme le soulignent Patrick Badonnel et Claude Maisonnat, la spécificité de la nouvelle ne tient pas qu'à son mode d'écriture elliptique mais aussi à sa dimension poétique, reposant notamment sur la multiplication des signifiés associés à un seul et même signifiant :

[...] écrire une nouvelle ce n'est pas seulement faire plus court, retrancher, multiplier l'ellipse, mais c'est surtout écrire autrement en utilisant au maximum les ressources polysémiques, rhétoriques du langage, pour tout dire, en faisant fond sur la fonction poétique du langage, sur le travail du signifiant. (18)

Cette approche poétique du signifiant se manifeste à de nombreuses reprises dans l'œuvre de Salinger, par exemple au travers d'objets du quotidien emplis d'une charge sémantique ou affective qui dépasse leur simple fonction pratique. Ainsi Holden saisit dans « Ocean » les implications d'une formulation qu'il ne devrait pas être en mesure de comprendre lorsque, après la mort de Kenneth, Vincent lui raconte que cet après-midi-là l'océan était chargé de boules de bowling, faisant référence à la nouvelle qu'il a écrite quelques heures plus tôt :

Later on I felt like laughing. I told Holden the ocean was full of bowling balls, and the little dope nodded and said,

“Yeah, Vincent,” as though he knew what I was talking about. (14)

L'anecdote atteste qu'il n'est pas nécessaire de comprendre le sens littéral d'une proposition pour en saisir les implications implicites. Holden affiche ici une compréhension intuitive des propos de son frère dont il saisit en premier lieu la dimension poétique et non pragmatique. La parenté de la nouvelle avec la poésie, « la parole oblique par excellence » (Jullien, *Le détour et l'accès* 70), a été maintes fois soulignée<sup>357</sup>, notamment par Tibi d'après qui elle « se situe

355 Voir Chapitre 2, B/1.

356 Par ces recommandations, Hemingway s'inscrit dans la lignée de Chekhov qui déclarait dans l'une de ses lettres : « Long detailed works have their own peculiar aims, which require a most careful execution regardless of total expression. But in a short story, it is better to say not enough than to say too much. » (cité dans Luscher 152)

357 L'écrivain, poète et critique John Wain déclare par exemple dans « Remarks on the Short Story » : « the literary form that the short story most resembles is poetry » (51).

*grosso modo* entre deux pôles antithétiques : le pôle poétique et le pôle narratif. » (10) Dans l'article « La nouvelle. Essai de compréhension d'un genre », il inclut un tableau synthétique pour mieux situer la nouvelle sur le spectre littéraire (10) :

	poème lyrique	nouvelle	roman
brièveté	+	+	-
narrativité	-	+	+

L'affinité entre genre de la nouvelle et poésie tient donc d'une part à la longueur, et de l'autre, à la démarche interprétative, qui favorise l'indécision et la polysémie<sup>358</sup> et incite à rechercher le sens au-delà des mots<sup>359</sup>.

Le titre, remarque Lepaludier, fait partie des « sites textuels privilégiés de l'implicite » (« Problématiques de l'implicite » 14). Celui-ci crée inévitablement un horizon d'attente et fonctionne à la manière d'une suggestion : « Last Day of the Last Furlough » amène le lecteur à s'imaginer une dernière journée forte en émotions avant un retour dans les rangs de l'armée, « Slight Rebellion Off Madison » offre la perspective d'un acte de révolte plutôt dérisoire, « Blue Melody » et « De Daumier-Smith's Blue Period » ne manquent pas d'attirer l'attention sur la polysémie de l'adjectif qui laisse présager un récit teinté de mélancolie, de tristesse ou de morosité. Toutefois, Lepaludier précise que « [l]e titre joue parfois davantage sur l'indétermination que sur l'implicite et crée plutôt un effet d'ouverture. On distinguera alors, avec Jean-Jacques Lecercle, le non-dit du « mi-dit » (qui comprend une part de non-dit). » (15) Ce mi-dit s'exprime par exemple dans l'ironie d'un titre comme « Birthday Boy », une nouvelle mettant en scène un personnage qui passe le jour de son anniversaire, en temps normal synonyme de célébration, dans la chambre d'hôpital où il est confiné pour traiter son alcoolisme. On le retrouve encore dans l'intitulé « The Stranger », qui ne permet pas de comprendre immédiatement que le jeune soldat de retour du front est devenu un étranger dans sa propre ville. L'implicite et l'indétermination se signalent donc dès l'apparition du titre et appellent le lecteur à creuser jusqu'au cœur du texte, où le sens se fait jour. Sylvie Mathé considère l'année 1948 comme un tournant majeur dans la carrière de Salinger, au cours de laquelle l'écrivain commence à faire de l'implicite et du non-dit la marque de son style :

A partir de 1948, Salinger devient l'un des grands noms du *New Yorker* : le prestigieux magazine publie en effet coup sur coup « A Perfect Day for Bananafish » (janvier 1948), « Uncle Wiggily in

358 Jullien évoque « la dimension d'infini qui est propre à la parole poétique » (*Le détour et l'accès* 71).

359 Michael Riffaterre définit lui aussi la poésie par son recours à l'obliquité : « Cependant, quelle que soit la tendance préférée, un facteur demeure constant : la poésie exprime les concepts de manière oblique. Bref, *un poème nous dit une chose et en signifie une autre.* » (11)

Connecticut » (mars 1948) et « Just Before the War with the Eskimos » (juin 1948). Ce que ces trois textes inaugurent, dans la continuité de « A Girl I Knew », c'est la nouvelle manière de Salinger, fondée sur l'art de l'indirection et de la suggestion au lieu de l'explicitation. La guerre y figure, mais *in absentia*, dans le silence du hors-texte, un silence aussi fracassant que la détonation du revolver de Seymour sur laquelle se clôt « A Perfect Day ». (« Some sort of trembling melody : la guerre en creux de J. D. Salinger » 120)

Sous le vernis de légèreté qui recouvre les petites scènes de la vie quotidienne, chacune des nouvelles est imprégnée du tragique parfum de la guerre et de ses retentissements sur l'ensemble de la population, civile ou militaire. Le hors-texte vers lequel l'écrivain fait signe est bien celui du non-dit, que l'on retrouve plus tard dans « Seymour » où Buddy, en dépit des descriptions fort détaillées qu'il propose, renvoie le lecteur vers un hors-champ (« I couldn't bear to be accused of leaving *nothing* to the reader's imagination. » [175]) qui atteste son incapacité à réaliser le portrait de son frère (« You can't imagine what big, hand-rubbing plans I had for this immediate space. They appear to have been designed, though, to look exquisite on the bottom of my wastebasket. » [142] ; « the one person who was always much, much too large to fit on ordinary typewriter paper – any typewriter of mine, anyway. » [151]). On retrouve ici la notion d'affect évoquée par Lecercle, le non-dit présent dans la *novella* relevant davantage pour le narrateur d'une difficulté à dire que d'une volonté de taire<sup>360</sup>. En d'autres occasions, on le trouve néanmoins associé à la notion de secret, comme dans la nouvelle « Paula » (non-publiée) où le confinement de la protagoniste fait écho au brouillard dans lequel le lecteur est maintenu : « Well, two months went by and still Paula wouldn't let him come in to see either her or the baby. She didn't even let the maid in. She never opened the door except at mealtime, and then it was only for the maid to shove a tray of food in to her. » (4) Le non-dit et l'implicite se rejoignent en outre dans l'ouverture de la nouvelle « Down at the Dinghy », où la domestique et la femme de ménage de la famille Tannenbaum débattent à demi-mots d'un problème dont le lecteur est en mesure de saisir la nature mais pas les détails :

“Stop *worryin'* about it,” Mrs. Snell ordered. “What good's it gonna do to worry about it? Either he tells her or he don't. That's all. What good's *worryin'* gonna do?”

“I'm not *worryin'* about it,” Sandra responded. “The last thing I'm gonna do is *worry* about it. Only, it drives ya loony, the way that kid goes pussyfootin' all around the house. Ya can't *hear* him, ya know. I mean nobody can *hear* him, ya know. Just the other day I was shellin' beans – right at this here table –

360 Dans la lettre que Buddy adresse au plus jeune de ses frères et que l'on trouve retranscrite dans « Zooey », l'écrivain revient sur les non-dits qui rongent depuis longtemps la famille Glass : « I thought as I was driving home from the supermarket that at long last I could write to you and tell you *why* S. and I took over your and Franny's education as early and as highhandedly as we did. We've never put it into words for you, and I think it's high time one of us did. But now I'm not so sure I can do it. » (64)

and I almost stepped on his *hand*. He was sittin' right under the table.”

“Well. I wouldn't worry about it.”

“I mean ya gotta weigh every word ya say around him,” Sandra said. “It drives ya loony.” (75)

L'implicite, stratégie clef de cette nouvelle, se retrouve à un second niveau dans les différentes implications d'antisémitisme, cette fois-ci assez transparentes pour être immédiatement comprises du lecteur. Sophie Vallas les identifie dans l'article « Un tout petit voyou dans un petit youyou » où elle souligne leur aspect annonciateur pour la fin du récit :

L'antisémitisme ambiant, néanmoins, est assez facilement perceptible dans cette scène : lorsque Mrs. Snell parle du charme de Lionel, ce sont les yeux qu'elle choisit d'évoquer (“Them big brown eyes and all”), et l'idiomatique mais potentiellement suggestif “and all” permet à Sandra d'ajouter, après un grognement désapprouvateur, qu'il aura “a nose just like his father” ; il y a également cette remarque au sujet du séjour qui se prolonge jusqu'en octobre alors que plus personne, dans la famille, ne se baigne ni n'utilise plus le canot : “I don't know what they threw good money away on it for”. Ces quelques éléments épars construisent le mystère que la révélation finale, dans la bouche de Lionel effondré, éclairera pour le lecteur. (37-38)

On pourrait sans doute aller jusqu'à discerner une troisième manifestation de l'implicite dans ce texte qui en fait à la fois son sujet et son ressort principal, si l'on considère l'importance accordée au langage corporel dans les échanges de Boo Boo avec son fils. On distingue par exemple dans l'attitude de la mère une volonté de se rapprocher de Lionel : « When she reached the end of the pier, she squatted, her knees audible, at the right edge, and looked down at Lionel. He was less than an oar's length away from her. He didn't look up. » (80) En retour, l'enfant semble plutôt décidé à l'ignorer ou à la chasser : « Still not looking up, Lionel abruptly seemed called upon to demonstrate his sailing ability. He swung the dead tiller all the way to the right, then immediately yanked it back in to his side. He kept his eyes exclusively on the deck of the boat. » (80) Le dialogue entre les deux personnages est bien sûr assez explicite, mais leurs gestes viennent encore implicitement renforcer leurs paroles.

Alors que l'on voit que Salinger privilégie l'ellipse, le non-dit et l'implicite comme stratégies visant à retarder l'apparition du sens, il peut être intéressant de revenir un instant sur les effets similaires de la métatextualité, dont on a pu voir au Chapitre 4, B/2 que l'écrivain faisait un usage intensif dans ses dernières œuvres. En effet, les digressions auxquelles se livrent des narrateurs extrêmement loquaces lorsqu'il s'agit de commenter leur propre écriture ont pour résultat de suspendre le récit et son intrigue, et retardent par conséquent l'irruption du sens (tout en y contribuant paradoxalement). Randa Sabry voit d'ailleurs dans la pratique métadiscursive l'une des manifestations principales du suspens en littérature :

Nous proposons, pour notre part, de considérer le suspens comme un changement radical de l'activité narrative (ou argumentative pour un discours). Changement qui peut prendre deux aspects différents : la conversion à une activité autre (dans le cas du roman : description, dissertation, réflexion personnelle) ou la monstration, la mise en scène, la mise à nu de sa propre activité, du fait même de sa cessation ou de son interruption. [...] C'est à ce second type que nous nous intéresserons plus particulièrement ici, à cet entre-deux qui devient spectacle et où, arrêtée et cependant continuant à fonctionner pour ainsi dire à vide, la narration ne parle plus que d'elle-même. (172)

Le détour métadiscursif est trompeur : à l'origine d'un suspens de la narration, il donne au lecteur l'impression que le récit s'est arrêté alors qu'il continue en réalité sur un autre plan. Parfois, il est aussi pour le narrateur l'occasion de réaffirmer son pouvoir, son droit de vie ou de mort sur l'intrigue qui se déroule sous les yeux du lecteur<sup>361</sup>. Ce type de suspens est surtout l'occasion d'un jeu entre l'émetteur et le récepteur d'un discours, à l'instar de celui mené par le narrateur de *Tristram Shandy* qui alterne sans vergogne narration, description et commentaires sur sa propre méthode :

I think, replied my uncle Toby, taking his pipe from his mouth, and striking the head of it two or three times upon the nail of his left thumb, as he began his sentence, – I think, , says he: – But to enter rightly into my uncle Toby's sentiments upon this matter, you must be made to enter first a little into his character, the outlines of which I shall just give you, and then the dialogue between him and my father will go on as well again. (*Tristram Shandy* 42-43)

L'idée d'un jeu avec le lecteur trouve également un écho dans le domaine de la nouvelle qui, en offrant un cadre elliptique donc incomplet, met à l'épreuve les capacités interprétatives de son récepteur, qui se voit confier la tâche de combler les manques de la voix narrative. On suggérera alors avec Mary Rohrberger qu'une part de la satisfaction procurée par la lecture d'une nouvelle provient du sentiment d'avoir participé activement à l'émergence d'un sens<sup>362</sup>, d'être en quelque sorte co-créateur du texte :

The short story, on the other hand, leaves readers with a set of emotions that cannot be easily sorted; readers are often confused as to meanings and find it almost impossible to state them. In this kind of story, reader satisfaction must be postponed until questions presented by the symbolic substructures are answered. In this way the short story makes of readers cocreators, active participants in the revelation of meaning, and it is in this interaction that satisfaction ultimately rests. (43)

Pour Badonnel et Maisonnat, le plaisir de la lecture ne peut émaner d'un simple rapport affectif au texte mais repose sur l'analyse, et requiert donc une distance critique vis-à-vis de l'œuvre :

361 Voir Chapitre 3, C/2.

362 Luscher émet un commentaire analogue à propos du cycle de nouvelles : « In a short story sequence, then, there is more room for subjective interpretation and active participation [than in the novel]; the reader's task thus becomes simultaneously more difficult and more rewarding. » (158)



Au contraire, il faut être convaincu que le plaisir du texte jaillit, avec beaucoup d'intensité, lorsque le lecteur critique, parfois après un long travail d'élaboration, a su trouver une explication lumineuse dont la cohérence et la pertinence semblent s'imposer à lui de façon absolue. Là réside la véritable jouissance de la lecture, dans ce jeu de la quête interprétative qui aboutit non dans l'établissement d'une relation purement affective ou idéologique avec le texte. Le plaisir du texte est en ce sens un plaisir au second degré [...]. (15)

Dès lors, l'implicite, le non-dit et l'ellipse sont des outils indispensables pour permettre au lecteur d'endosser son rôle d'herméneute. Il est possible de dresser ici un parallèle avec le rapport de Maître à disciple dans la philosophie confucéenne dans lequel le silence, explique Jullien, revêt des vertus pédagogiques :

Il convient de se retenir de parler non seulement pour être en mesure de tenir parole mais aussi pour que sa parole ait plus d'effet. [...] s'il [le maître] parle à peine, le moins possible, c'est seulement dans un souci pédagogique, afin de laisser l'autre accéder par lui-même à la découverte. (*Le détour et l'accès* 256)

Le silence, constate Ihab Hassan, est justement un élément constitutif de l'œuvre salingerienne : « But silence, as I have said, is not simply a theme or motif in Salinger's novelettes; it has also become a principle of their form and a tendency of their language. » (« Almost the Voice of Silence » 20) Dès 1947, une remarque figurant dans « A Young Girl in 1941 » laisse entrevoir la conviction animant l'écrivain que l'absence de paroles peut être aussi éloquente que le langage : « Barbara listened. It amounted to an interruption, she listened so intently. » (109) Holden lui-même l'a bien compris, qui rêve momentanément de se faire passer pour un sourd-muet, afin justement d'échapper à tout échange stérile et superficiel. Le silence, on l'a vu, est également présenté comme une vertu dans « Raise High » où Buddy ne paraît en mesure de tisser de liens qu'avec le vieil homme sourd-muet, dont le personnage s'oppose avec force à celui, excessivement volubile, de la demoiselle d'honneur : autant d'indices qui avec le recul semblent annoncer la décision de Salinger de cesser de publier et de se retirer de la scène littéraire, ainsi que l'ont souvent noté les critiques<sup>363</sup>. Dans son œuvre, le silence peut parfois s'apparenter à un aveu d'échec (« Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. » [Wittgenstein 112]), mais il est le plus souvent parlant, un signe œuvrant avec d'autres à la construction du sens, tel que Barthes le présente dans son cours au Collège de France :

On sait qu'en musique le silence est aussi important que le son : il est un son, ou encore il est un signe. On retrouve ici un processus qui m'a frappé dès *Le Degré zéro de l'écriture*, et obsédé depuis : ce qui est

363 Signalons entre autres Vinciane Boudonnet (411) ou François Happe (« Jerome David Salinger (1919-2010) : l'ombre et la lumière » n. pag.)

produit contre les signes, hors des signes, ou ce qui est produit expressément pour ne pas être un signe est très vite récupéré comme signe. C'est ce qui arrive au silence : on veut répondre au dogmatisme (système lourd de signes) par quelque chose qui déjoue les signes : le silence. Mais le silence lui-même prend figure d'une image, d'une posture plus ou moins stoïcienne, « sage », héroïque ou sibylline : c'est un drapé => fatalité du signe : il est plus fort que l'individu. (*Le Neutre* 54)

Trouvant son illustration littéraire dans les procédés de l'ellipse et du non-dit, le silence est porteur d'un sens, dont l'actualisation est certes retardée puisqu'il exige du lecteur qu'il prête une attention particulière à l'autre du texte et parvienne à interpréter ce qui dans un premier temps s'apparente à une absence de signe<sup>364</sup>. Pourtant, comme on a pu l'entrevoir, le choix du silence est un élément central dans la stratégie de (non-)représentation de la guerre chez Salinger.

### « War and stuff » (« Soft-Boiled Sergeant » 42)

Si l'on a déjà évoqué le traitement qui est fait de la guerre dans l'œuvre de Salinger<sup>365</sup>, on s'est assez peu intéressé aux stratégies adoptées par l'écrivain pour rendre compte, toujours à mots couverts, du trauma qu'il a subi. La tâche est difficile car le sujet, qui ne peut et ne doit évidemment pas être passé sous silence, présente un risque important pour qui s'en empare de tomber dans une forme de voyeurisme ou de pathos. Évoquant par exemple le roman de William Styron *Sophie's Choice*, qui par son style réaliste se heurte maladroitement à ces deux écueils, Marc Amfreville propose dans *Écrits en souffrance* une réflexion sur la fiction du trauma :

Il est néanmoins essentiel de se poser la question de la nature de l'émotion suscitée et d'insister pour que soient valorisées les stratégies de détournement, d'indirection, d'ellipses, plutôt que les discours apparemment réalistes qui, au moment même où ils prétendent tout dire, mentent le plus. En d'autres termes, sur le terrain mimétique, la fiction avoisine l'outrage, alors qu'en se donnant les moyens de sa propre mise à distance, elle peut espérer faire œuvre d'approche respectueuse. (24)

Laplantine soulève un problème similaire à propos d'événements dont la compréhension ne peut être immédiate en raison du hiatus profond entre le tangible et ce qui n'est qu'à-peine perceptible :

Et c'est l'expérience de ce rapport d'indétermination et d'instabilité entre le sensible (ce que l'on voit) et l'intelligible (ce que l'on comprend, mais d'une manière obscurcie) qui appelle un régime de raréfaction du discours, des formes de paroles et d'écriture du pâtir (puisque l'on ne peut plus agir) qui ne soient pas

364 Barthes souligne : « Noter le paradoxe : le silence ne devient signe que si on le fait parler, si on le double d'une parole explicative qui donne son sens » (*Le Neutre* 55).

365 Voir Chapitre 1, A/1.

nécessairement pathétiques. Ces formes éprouvent de la difficulté à être à la mesure de l'événement qui vient de se produire. Elles se trouvent littéralement prises en étau entre la double tentation de trop en dire et de se trouver acculé au silence, ce dernier pouvant devenir un silence d'ostentation. (*Son, images et langage* 47)

On voit comment les difficultés évoquées par Laplantine peuvent s'appliquer à l'écriture du trauma de la guerre. William M. Purcell note quant à lui un changement significatif entre les fictions de la Grande Guerre et celles de la Seconde Guerre mondiale :

While the stories about the Great War focused almost exclusively on the horrors and rigors of war, those in regard to World War II focused almost exclusively on the home front. [...] While the stories of World War I tend to be rather explicit in presenting details, the stories of World War II are much more implicit. [...] The stories of World War II do not necessarily portray the war in its noblest light. Rather, they portray a war, like any other, that must be endured by normal people trying to live from day to day. (57)

Salinger s'inscrit donc dans un courant assez général en littérature<sup>366</sup> en valorisant les « stratégies de détournement, d'indirection, d'ellipses, plutôt que les discours apparemment réalistes » (Amfreville 24). L'approche elliptique qui caractérise l'ensemble de sa fiction de guerre à partir de 1944 se fait jour dans « Soft-Boiled Sergeant », lorsque le narrateur se plaint que sa petite amie l'entraîne toujours au cinéma pour voir des « films sur la guerre et des trucs comme ça » (« shows about war and stuff » [42]). La locution globalisante « and stuff » présente un fonctionnement elliptique qui traduit le refus de l'ancien soldat de rentrer dans les détails d'une expérience qu'il a lui-même vécue. L'objectif n'est évidemment pas de minimiser l'importance de la guerre ; la nouvelle contient d'ailleurs le seul exemple de description d'une mort au combat de toute l'œuvre de Salinger (« Frankie said Burke had four holes between his shoulders, close together, like group shots, and Frankie said half of Burke's jaw was shot off. » [47]<sup>367</sup>). Le plus souvent, l'écrivain s'emploie par la suite à représenter des personnages sur le point de partir au front (« Last Day », « Once a Week »), dans l'attente du combat (« A Boy in France », « This Sandwich ») ou de retour du théâtre des opérations (« The Stranger »,

366 À dire vrai la tendance concerne d'autres champs de la représentation. Fussell évoque ainsi l'absence notable de soldats américains blessés et démembrés dans les photographies de la Seconde Guerre mondiale, contrairement à ce que l'on retrouvera plus tard dans l'imagerie de la Guerre du Vietnam : « The peruser – reader would be the wrong word – of the picture collection *Life Goes to War* (1977), a volume so popular and widely distributed as to constitute virtually a definitive and official anthology of Second World War photographs, will find even in its starkest images no depiction of bodies dismembered. There are three separated heads shown, but all, significantly, are Asian [...]. American bodies (decently clothed) are occasionally in evidence, but they are notably intact. » (269)

367 Bien que succincte, cette unique représentation de la mort en temps de guerre ne cherche pas à euphémiser la violence de la situation qui est suggérée à la fois par les impacts de balles multiples et concentrés, évocateurs d'une forme d'acharnement, et par la mention de la mâchoire arrachée du Sergent. Pour autant, la description paraît relativement dépassionnée, le narrateur s'en tenant aux faits tels qu'ils lui ont été rapportés (« Frankie said »). On peut percevoir ici un nouvel exemple de non-dit résultant d'une trop lourde charge affective liée à l'événement.

« Bananafish »). La structure de « For Esmé » est également symptomatique de cette volonté de passer sous silence le cœur de l'événement traumatique, la première partie du récit s'interrompant à la veille du départ du protagoniste pour la France (« 'Goodbye,' Esmé said. 'I hope you return from the war with all your faculties intact.' » [103]) pour ne reprendre que quelques semaines plus tard, en Allemagne (« It was about ten-thirty at night in Gaufurt, Bavaria, several weeks after V-E Day. » [103]), en un effet de fondu enchaîné. Indépendamment du recours à l'ellipse, les manifestations du mi-dit abondent dans la partie de l'œuvre salingerienne qui a trait à la guerre. On pense par exemple à « Bananafish », où l'on a vu que l'instabilité psychologique de Seymour est directement attribuée à son expérience du combat qui, si l'on considère la nouvelle dans son unité et sans tenir compte du reste de la saga Glass, éclaire évidemment son geste final. Pourtant, seules de vagues allusions (« In the first place, he said it was a perfect *crime* the Army released him from the hospital – my word of honor. He very *definitely* told your father there's a chance – a very *great* chance, he said – that Seymour may *completely* lose control of himself. » [6]) attestent l'impact de la guerre sur sa santé mentale, tout comme les manifestations de sa folie ne sont évoquées qu'à demi-mots (« Did he try any of that funny business with the trees? [5] ; « Yes, but did – did you tell him what he tried to do with Granny's chair? » [8]). Jamais le lecteur n'obtiendra d'informations sur l'expérience militaire de Seymour, et le traumatisme qu'elle a pu constituer pour lui n'est perçu qu'indistinctement. « A Girl I Knew » présente un emploi identique d'une stratégie du mi-dit : si le trauma de la Shoah imprègne l'ensemble de la nouvelle, il demeure presque toujours en arrière-plan, et n'est évoqué directement qu'en une seule occasion, dans un échange glacial entre le narrateur et un soldat stationné devant l'ancien appartement de Leah :

He looked at me. "What's the big deal, anyhow, up there?"

"No big deal." I took a deep breath. "I just wanted to go up to the second floor and look at the balcony. I used to know a girl who lived in the balcony apartment."

"Yeah? Where's she at now?"

"She's dead."

"Yeah? How come?"

"She and her family were burned to death in an incinerator, I'm told."

"Yeah? What was she, a Jew or something?"

"Yes. Can I go up a minute?"

Very visibly, the sergeant's interest in the affair waned. (158)

La pratique du non-dit et du mi-dit qui caractérise la nouvelle se signale tout particulièrement dans la pudeur que montre le narrateur. La description qu'il fait de sa visite de l'appartement de la jeune fille, désormais réquisitionné par l'armée, est, on l'a vu, on ne peut plus factuelle<sup>368</sup> : il n'est pas question ici de se laisser aller à une effusion de sentiments, l'affect est maintenu sous contrôle. La retenue du narrateur reflète au reste celle de Salinger lui-même, comme le souligne Boudonnet :

Les actions décrites sont présentées dans leur chronologie stricte, sans aucun artifice lyrique ; les sentiments sont dissimulés mais les faits sont décrits avec un souci du détail digne d'un scénariste. Là encore s'exprime la pudeur de l'auteur face à l'horreur perpétrée lors de la guerre. (Boudonnet 293)

L'expression elliptique de la pudeur transparait dès le titre de la nouvelle, l'article indéfini *a* ayant pour effet de dépassionner les rapports du narrateur à Leah tout en inscrivant l'histoire de la jeune fille dans une Histoire plus large dont elle ne fut pas la seule victime.

Peut-être est-il nécessaire de revenir à ce stade sur les raisons d'un tel traitement du sujet de la guerre dans les œuvres de Salinger. Dans *Écrits en souffrance*, Amfreville met en garde contre « tout ce qui consiste à décrire les expériences les plus douloureuses comme 'indicibles', 'innommables', 'irreprésentables' au moment même où on les dit, les nomme ou les représente » (28)<sup>369</sup>. Contrairement à ce que peut laisser penser l'affirmation de Walt Whitman au lendemain de la Guerre de Sécession – « The real war will never get in the books. » (cité dans Fussell 290) – l'obstacle à la transmission de l'expérience ne réside probablement pas du côté de l'émetteur mais de celui du récepteur : en d'autres termes, si toute expérience est descriptible, représentable, ou traduisible, sa représentation pour qui ne l'a pas vécue semble en revanche inaccessible. C'est là l'écueil auquel Babe Gladwaller se trouve confronté dans « The Stranger », ainsi qu'on l'a vu au Chapitre 2, B/1 : l'ancien soldat est rongé par le besoin de raconter la réalité du front, mais craint de se heurter à l'incompréhension des civils. Le Sergent X est à la recherche du même type de soulagement dans « For Esmé », mais échoue lui aussi à exprimer ce qui le tourmente, peut-être pour des raisons similaires à celles de Babe (son incapacité physique n'étant vraisemblablement que le symptôme d'un blocage psychologique) :

He thought if he wrote a letter to an old friend of his in New York there might be some quick, however slight, therapy in it for him. But he couldn't insert his notepaper into the roller properly, his fingers were shaking so violently now. He put his hands down at his sides for a minute, then tried again, but finally

368 Voir Chapitre 5, B/2.

369 Laplantine parle lui d'une « démission dans l'ineffable, l'indicible, l'indescriptible, l'intraduisible, le 'mystère' en somme. » (*Son, images et langage* 11)

crumpled the notepaper in his hand. (112)

On peut ainsi penser que le silence des anciens combattants qui peuplent les pages des nouvelles de Salinger n'est autre que l'expression de leur solitude, solitude évoquée par Tim O'Brien dans un article intitulé « The Vietnam Veteran : Prisoner of Peace » : « Loners in war, we are loners in peace. » (44) Si le trauma n'est que rarement abordé de manière frontale par l'auteur de *Catcher*, il ne s'en immisce pas moins dans chacun des textes de l'œuvre, par le biais de différentes stratégies de déplacement. Une fois de plus, il paraît pertinent de dresser un parallèle avec l'écriture d'Hemingway, écrivain influencé par son expérience de soldat et admiré de Salinger. Dans l'article « Hemingway et l'obsession de la perte après la Première Guerre mondiale », Marie-Odile Salati revient sur les difficultés de l'auteur à retranscrire l'expérience traumatique obsédante, lui qui excluait toute subjectivité de la représentation et s'en remettait à la focalisation externe pour recréer les conditions de l'expérience à destination du lecteur :

Ne pouvant ni dire ni donner à voir, il lui fallait trouver un autre mode pour véhiculer l'angoisse face au retour du même, la signifier plutôt que la montrer.

Le procédé qui frappe le plus au premier abord est celui du déplacement, par lequel le centre de la narration se détourne du véritable sujet de préoccupation pour se fixer sur un substitut, et c'est alors dans ce glissement que se lit le refoulement de l'idée dérangeante. (60)

Toujours à propos d'Hemingway, Pétillon invoque quant à lui « un style elliptique, une rhétorique de l'esquive, où l'œil enregistre, sans les brusquer, les images, tandis que le vrai sujet, qui n'est autre que la peur, est tenu hors les murs de ce rempart et ne se laisse deviner que dans les interstices et les silences. » (50) En effet, si l'on prend l'exemple du recueil *The Snows of Kilimanjaro*, on constate que dans ces nouvelles ayant pour principaux thèmes la guerre, le retour du combat et la difficulté à se réadapter à la vie civile, la guerre elle-même n'est que peu présente, et son impact sur les personnages se devine plus qu'il ne se lit. Une approche comparable, reposant sur des stratégies d'obliquité et de déplacement, semble orienter la représentation de la guerre dans le travail de Salinger. On a mentionné au Chapitre 1, A/1 sa propension à se concentrer sur le non-événement (un ongle arraché, une pénurie de partenaires de bal pour les soldats) plutôt que sur l'origine du trauma. De même, la nouvelle « Two Lonely Men », qui met pourtant en scène deux soldats en temps de guerre, s'intéresse exclusivement aux relations des personnages au sein de la caserne, qui sont marquées par des tensions rappelant le conflit qui occupe l'arrière-plan de l'intrigue. Bien sûr, les déplacements dépassent le domaine thématique et se manifestent également à l'échelle micro-syntaxique. On en trouve notamment des exemples dans la nouvelle « A Boy in

France », où les descriptions prennent un caractère oblique, comme en témoigne la citation suivante : « He lay there, opening his eyes, till slowly but surely the little war thoughts, those that could not be disremembered, those that were not potentially and thankfully void, began to trickle back into his mind. » (62) On a déjà attiré l'attention sur l'emploi inhabituel du préfixe *dis* pour former le verbe « disremember » en lieu et place du plus direct « forget », auquel s'ajoute la tournure négative de la proposition qui suit, caractérisant les pensées du personnage par ce qu'elles ne sont pas plutôt que par ce qu'elles sont, comme si le jeune homme adoptait des stratégies d'évitement pour ne pas avoir à confronter l'intolérable. Une stratégie d'obliquité équivalente se retrouve dans le choix de l'adjectif « unwarm » au détriment de « cold » pour désigner une couverture qui lui rappelle une énième fois que la chaleur de son foyer est bien loin. En outre, Salinger passe souvent par l'humour pour alléger le poids du trauma et de son évocation. On ne peut ignorer l'intention comique qui sous-tend une question comme celle de Mrs. Fedder, citée plus haut (« Yes, but did – did you tell him what he tried to do with Granny's chair? » [« Bananafish » 8]). Si elle suggère l'instabilité psychologique de Seymour, l'implicite laisse libre cours à l'imagination du lecteur pour qu'il se figure des comportements plus absurdes les uns que les autres. Dans « For Esmé », le Sergent X a recours au sarcasme pour exprimer de manière détournée son dégoût envers la cruauté de son camarade soldat :

“That cat was a spy. You *had* to take a pot shot at it. It was a very clever German midget dressed up in a cheap fur coat. So there was absolutely nothing brutal, cruel, or dirty, or even –”

“God damn it!” Clay said, his lips thinned. Can't you ever be *sincere*?”

X suddenly felt sick, and he swung around in his chair and grabbed the wastebasket – just in time. (110)

On observe une stratégie d'obliquité qui rappelle celle employée dans « A Boy in France » lorsque le protagoniste fait usage d'une antiphrase construite sur le mode négatif (« So there was absolutely nothing brutal, cruel, or dirty ») pour exprimer son ressenti. On note d'ailleurs que c'est l'utilisation du mot « sincere » qui provoque la nausée du sergent incapable de faire face à une écœurante réalité qu'il est plus confortable de travestir. Ce personnage hanté par le combat et pourtant désireux d'en faire l'ellipse est à l'image de l'œuvre de Salinger où la guerre est à la fois absente et omniprésente. *Catcher* est en ce sens emblématique de la démarche d'obliquité et de transposition employée plus généralement par l'écrivain, ainsi que l'explique Sylvie Mathé : « Livre de l'impossible deuil, *The Catcher* procède par indirection et par déplacement. Salinger y travaille son matériau de manière oblique, mais au fond le sujet est le même que dans 'For Esmé' : comment survivre à la mort et retrouver ses facultés intactes. » (« Some sort of trembling melody » 121) Dans l'ensemble de ses œuvres, Salinger

semble s'être attaché à appliquer la politique d'éradication de la guerre par le silence et le mépris, telle que la prône Babe Gladwaller dans « Last Day » :

“I believe in this war. If I didn't, I would have gone to a conscientious objectors' camp and swung an ax for the duration. I believe in killing Nazis and Fascists and Japs, because there's no other way that I know of. But I believe, as I've never believed in anything else before, that it's the moral duty of all the men who have fought and will fight in this war to keep our mouths shut, once it's over, never again to mention it in any way. It's time we let the dead die in vain. It's never worked the other way, God knows.” Babe clenched his left hand under the table. “But if we come back, if German men come back, if British men come back, and Japs, and French, and all the other men, all of us talking, writing, painting, making movies of heroism and cockroaches and foxholes and blood, then future generations will always be doomed to future Hitlers. It's never occurred to boys to have contempt for wars, to point to soldiers' pictures in history books, laughing at them. If German boys had learned to be contemptuous of violence, Hitler would have had to take up knitting to keep his ego warm.” (53-54)

Seymour manifeste une volonté comparable dans « Raise High » lorsqu'il revient sur les critiques qu'il a pu émettre vis-à-vis du célèbre et très respecté « Discours de Gettysburg » d'Abraham Lincoln et qui ont conduit à son éviction de l'émission « It's a Wise Child » à l'âge de seize ans :

[Mrs Fedder's analyst]d actually heard the Lincoln broadcast, but he had the impression that I'd said over the air that the Gettysburg Address was 'bad for children.' Not true. I told him I'd said I thought it was a bad speech for children to have to memorize in school. He also had the impression I'd said it was a dishonest speech. I told him I'd said that 51,112 men were casualties at Gettysburg, and that if someone *had* to speak at the anniversary of the event, he should simply have come forward and shaken his fist at his audience and then walked off – that is, if the speaker was an absolutely honest man. (73-74)

Face à l'horreur de la guerre, l'agitation d'un poing rageur serait donc plus pertinente que n'importe quel type de discours. Julie Ooms, dans son article « 'I Mean You Didn't Really Know Walt': Walt Glass as Salinger's Way of Keeping His 'Oath' About Telling War Stories », voit dans le personnage de Walt Glass, mentionné dans « Uncle Wiggily », « Raise High », « Zooey », « Seymour » et « Hapworth », l'incarnation du parti pris de Salinger de ne jamais glorifier la guerre en quelque façon que ce soit. Elle démontre comment l'écrivain choisit de détourner progressivement son attention de la mort absurde du jeune homme pour se concentrer sur sa vie :

In all of these works, Walt and his death are present but not commented upon. The overwhelming impression in his work is that Salinger holds to his “oath” through Walt by not making him a hero, and also by refusing to allow readers to forget that Walt died in vain. However, in all four of these stories, another theme also develops: as Salinger tells us less and less about Walt the soldier, he gives us a clearer and clearer image of Walt the person; finally, Salinger replaces any preoccupation we might have



had with Walt's soldiery and death with a lively picture of who Walt was in life. If anything, this shift further emphasizes the fact that he died in vain as not a soldier-hero, but as a beloved human being. (n. pag.)

Les stratégies narratives chères à Salinger que sont le non-dit, l'implicite ou le déplacement révèlent tout leur potentiel dans ces textes consacrés à la guerre et à ses effets. Le thème du trauma nécessite en effet une mise à distance, qui opère tantôt au niveau thématique et tantôt en termes narratologiques. Différé, reporté, le sens de ces œuvres est d'abord ressenti de manière intuitive par le lecteur, pour émerger ensuite à l'issue d'un travail de déchiffrement de sa part. Or il arrive parfois que l'auteur pousse le jeu interprétatif dans ses derniers retranchements en exigeant de son public de renoncer purement et simplement à l'élucidation définitive du sens de certains passages de ses textes.

## **b. Accueillir le non-sens**

### **Plaidoyer pour l'absurde**

Compte tenu des affinités que l'on a pu relever entre l'œuvre de Salinger et celle des transcendantalistes (« the touching Transcendentalists » [« Hapworth » 204]), on ne sera pas surpris de voir l'écrivain renoncer à la recherche d'un sens rationnel puisque, comme le rappelle Boudonnet, ce mouvement philosophique et littéraire « dont le nom était emprunté à Kant, se fondait sur la croyance en une réalité au-delà de nos sens, sur une révolte contre la prétention de la science de tout expliquer. » (221-222) Le personnage de Teddy, ainsi qu'on a pu le démontrer précédemment<sup>370</sup>, incarne le rejet de la logique et de l'intellect, qu'il considère comme des entraves à la perception d'un monde aux limites extensibles : « You asked me how I get out of the finite dimensions when I feel like it. I certainly don't use logic when I do it. Logic's the first thing you have to get rid of. » (« Teddy » 190) Le jeune garçon s'agace du besoin qu'éprouvent les hommes de nommer toute chose et de lui accoler une définition (« I'd try to show them how to find out who they *are*, not just what their names are and things like that... » [195]) et dénonce la tendance générale à se fier aveuglément aux perceptions sensorielles<sup>371</sup>. Du haut de ses dix ans, il se livre à des considérations métaphysiques

370 Voir Chapitre 6, A/2.

371 Salinger prolonge cette réflexion dans « Zooey », où Buddy se fait le relais de Seymour en arguant de la nécessité de tendre dans un premier temps non pas vers la connaissance, mais vers la non-connaissance : « Seymour had already begun to believe (and I agreed with him, as far as I was able to see the point) that education by any name would smell as sweet, and maybe much sweeter, if it didn't begin with a quest for knowledge at all but with a quest, as Zen would put it, for no-knowledge. » (65)

(auxquelles ses parents semblent peu réceptifs) dont le propre est de remettre en question l'existence telle qu'on la connaît dans le monde sensible :

“Someone just dumped a whole garbage can of orange peels out the window.” [...]

“They float very nicely,” he said without turning around. “That's interesting.”

“Teddy. For the last time. I'm going to count three, and then I'm –”

“I don't mean it's interesting that they float,” Teddy said. “It's interesting that I know about them being there. If I hadn't seen them, then I wouldn't know they were there, and if I didn't know they were there, I wouldn't be able to say that they even exist. That's a very nice, perfect example of the way –”

“Teddy,” Mrs. McArdle interrupted [...].

“Some of them are starting to sink now. In a few minutes, the only place they'll still be floating will be inside my mind. That's quite interesting because if you look at it a certain way, that's where they started floating in the first place. If I'd never been standing here at all, or if somebody'd come along and sort of chopped my head off right while I was –” (171-172)

Une telle remise en cause du crédit à accorder aux sens et à la perception ouvre la voie à une contestation pure et simple des principes de raison et de logique, qui s'illustre en plusieurs endroits dans l'œuvre de Salinger par la mise en valeur de comportements absurdes. L'une des définitions que donne le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales du « non-sens » est effectivement « Chose absurde, illogique. Synonyme : absurdité ». L'absurdité occupe ainsi une place de choix dans « Bananafish », où le comportement irrationnel de Seymour fait écho à celui de Sybil. Le non-sens, qui y est présenté comme l'apanage des enfants et des fous (dont on a vu qu'ils étaient perçus comme les plus clairvoyants des hommes), ne cesse de faire irruption dans le texte. On apprend par exemple que le jeune homme refuse de se déshabiller sur la plage afin de ne pas exposer à la vue de tous un tatouage inexistant :

“You know Seymour,” said the girl, and crossed her legs again. “He says he doesn't want a lot of fools looking at his tattoo.”

“He doesn't have any tattoo! Did he get one in the Army?”

“No, Mother. No, dear,” said the girl, and stood up. (10)

L'attitude manifestement insensée de Seymour n'est pas très différente de celle de la petite Carpenter, dictée par la seule inspiration du moment : « She ran a few steps ahead of him, caught up her left foot in her hand, and hopped two or three times. » (14) L'aîné des Glass se

plaît à placer leur conversation sous le signe de l'absurde, comme lorsqu'il demande à Sybil où elle habite :

“Whirly Wood, Connecticut,” she said, and resumed walking, stomach foremost.

“Whirly Wood, Connecticut,” said the young man. “Is that anywhere near Whirly Wood, Connecticut, by any chance?”

Sybil looked at him. “That's where I *live*,” she said impatiently. “I *live* in Whirly Wood, Connecticut.”  
(14)

La petite fille n'est pas en reste pour mener la discussion à l'écart de la logique ordinaire, et trouve dans son interlocuteur un compagnon de jeu indéfectible :

Sybil was silent.

“I like to chew candles,” she said finally.

“Who doesn't?” said the young man, getting his feet wet. (15)

Le recueil *Nine Stories* inclut un autre exemple d'échanges adulte-enfant qui reposent en partie sur le maniement de l'absurde : dans « For Esmé », le Sergent X s'amuse du comportement insensé de Charles, le frère d'Esmé. Le petit garçon, âgé d'environ cinq ans, est caractérisé par sa prédilection pour le jeu sous toutes ses formes (jeux de mots, jeux de rôles), une tendance d'autant plus frappante qu'elle contraste avec le sérieux et l'apparente maturité de sa sœur. Charles entre en contact avec le protagoniste par le biais de questions incongrues (« Why do people in films kiss sideways? » [96]) et de devinettes (« What did one wall say to the other wall? » [98]). Incapable de rester immobile sur une chaise, l'enfant multiplie les gestes absurdes, posant par exemple sa serviette sur sa tête (« He immediately picked up his napkin and put it on his head. » [92]) ou s'éloignant en boitant de manière théâtrale (« Charles led the way out, limping tragically, like a man with one leg several inches shorter than the other. » [102]). À l'illogisme de ses actions s'ajoute un goût pour le non-sens qui vient défier l'autorité habituellement conférée à la perception sensible :

“His name is Charles,” Esmé said. “He's extremely brilliant for his age.”

“He certainly has green eyes. Haven't you, Charles?”

Charles gave me the fishy look my question deserved, then wriggled downward and forward in his chair till all of his body was under the table except his head, which he left, wrestler's-bridge style, on the chair seat. “They're orange,” he said in a strained voice, addressing the ceiling. He picked up a corner of the tablecloth and put it over his handsome, dead-pan little face.

“Sometimes he's brilliant and sometimes he's not,” Esmé said. (96-97)

L'épisode rappelle naturellement l'observation de Seymour qui, devant le maillot de bain jaune de Sybil, complimente la petite fille sur son beau maillot *bleu*. Il n'est évidemment pas anodin de voir l'absurde faire irruption dans deux nouvelles mettant en scène des hommes sortis traumatisés de la guerre<sup>372</sup>. L'horreur des combats a ôté tout sens à la vie et le monde ne montre plus aucune forme de cohérence<sup>373</sup>. Alors que plus rien ne semble avoir de sens, les soldats trouvent du réconfort auprès de ceux dont le comportement n'est qu'une mise en scène perpétuelle de cette absurdité et semblent s'en délecter. Dans ces conditions, on serait tenté d'affirmer avec John Hermann que la clef de la nouvelle « For Esmé », qui est aussi la clef de la guérison du protagoniste, réside dans le personnage de Charles et non dans celui de sa sœur :

Not all critics agree, but I should like to suggest, contrary to some recent interpretations, that it is Charles, rather than Esmé, who is the key to the story. It is his riddle of what one wall says to another: "Meetcha at the corner," which is the nexus between Sergeant X and the world, and it is Charles's final, spontaneous, and insistent Hello, Hello, Hello, Hello, Hello, affixed to the end of Esmé's letter, that brings Sergeant X's F-A-C-U-L-T-I-E-S back together. (255)

Outre Seymour et le Sergent X, d'autres personnages sont confrontés à ce « moment absurde » qui bouleverse leurs convictions et sape l'impression qu'ils avaient de vivre dans un monde gouverné par la logique et rendu compréhensible par la connaissance (citons par exemple John dans « A Girl I Knew » et Teddy dans la nouvelle éponyme). Leur parcours, qui les conduit à remettre en cause toutes leurs certitudes, est similaire à cette quête de « non-connaissance » évoquée dans « Zooey » (« a quest, as Zen would put it, for no-knowledge » [65]) et se révèle être représentatif d'un certain type de nouvelles américaines, si l'on en croit les observations de Thomas Leitch :

But it is quite possible to challenge the character's, and the audience's, assumptions about the world without substituting any more-authoritative knowledge, so that such stories constitute not a form of knowledge but a challenge to knowledge, that is, a way of debunking assumptions which are not really true. A great many American short stories, whose antithetical structures indicate movements toward disillusionment rather than teleological movements toward revelation and reintegration, constitute essentially a means of unknowing rather than a means to knowledge. (133)

372 On pourrait objecter que la rencontre entre Charles et le Sergent X a lieu avant le départ du soldat pour le front, mais en tant qu'auteur supposé de la nouvelle, on peut supposer qu'il revient dans son récit, *a posteriori*, sur ces événements auxquels il a ensuite pu se raccrocher et qui lui ont permis de s'extraire de son état de stress post-traumatique.

373 Seymour et le Sergent X ont selon toute vraisemblance été confrontés à ce que Galloway appelle avec Camus « le moment absurde », qui se situerait à l'opposé de l'épiphanie d'inspiration joycienne et marque le moment où le héros absurde prend conscience que rien dans l'existence n'a vraiment de sens : « Like the Joycean epiphany, the absurd moment – which may come in a telephone booth or in a factory or on a battlefield – shows forth to the observer the heart of the world, and in Camus's vision that heart consists of the entire meaningful picture of life, 'the cruel mathematics that command our condition.' » (10)

Mais tandis que ce mouvement vers la reconnaissance de la nature fondamentalement absurde de l'existence est généralement le fruit d'un processus enclenché par une violente désillusion, on décèle dans la seconde moitié de la carrière de Salinger une volonté de se réappropriier le non-sens, cette fois entendu comme « absence de signification », pour en faire l'une des clefs de son écriture et de la lecture de ses œuvres, rappelant par-là la proposition de Genette selon laquelle « la relation esthétique *peut*, à la limite, se passer d'une [...] identification générique, spécifique ou singulière : 'Je ne sais pas ce que c'est, mais c'est bien beau.' » (*La relation esthétique* 14)

### **« L'indifférence clairvoyante » (Camus, *Le mythe de Sisyphe* 131) : renoncer à la quête de sens**

Le terme « non-sens », d'après la seconde acception qu'en propose le site du CNRTL, peut également désigner une « absence de signification, [le] caractère asémantique (d'un énoncé) ». Il n'est plus question ici d'absurdité, laquelle irait plutôt à l'encontre du sens, mais bien d'un défaut de sens, son absence pure et simple. Or on voit que l'œuvre de Salinger se fait avec le temps de plus en plus énigmatique, la signification de certaines scènes demeurant parfois indéchiffrable. L'écrivain s'appuie notamment sur la carrière artistique de Seymour pour illustrer ce mouvement de l'explicite vers l'implicite, du sens donné au sens refusé. Il a en effet été démontré dans ces pages que la quête du voyant de la famille Glass passe dans un premier temps par une recherche de la connaissance, pour finir en renoncement assumé, laissant place à une forme de lâcher-prise<sup>374</sup>. L'évolution du personnage se distingue avant tout à travers son style littéraire : à l'approche presque encyclopédique de la lettre de « Hapworth », écrite dans une prose dense, ampoulée et témoignant d'un désir d'exhaustivité, il substitue sur la fin de sa vie des haïkus donnant l'impression d'une excessive simplicité formelle et thématique (« As suits most poetry, and emphatically befits any poetry with a marked Chinese or Japanese 'influence,' Seymour's verses are all as bare as possible, and invariably ungarnished. » [« Seymour » 129]). Pourtant, sous des dehors de simplicité, les poèmes de Seymour posent des problèmes d'interprétation : « À première vue, la poésie de Seymour ne semble pas non plus avoir le moindre sens (à l'image de ses propos ou de ses actes). » (Boudonnet 403) Au contact de ces haïkus (que celui-ci s'effectue de manière directe ou indirecte lorsque seul leur contenu est rapporté par Buddy), le lecteur est confronté à ce que Laplantine identifie comme des « oppositions entre l'intelligible et le sensible (encore

374 Voir Chapitre 3, B/2.

souvent conçu comme de l'intelligible confus), la raison et l'émotion, le concept et l'affect » (*Son, images et langage* 10). Le paradoxe du *haikai* est d'être compréhensible sans toutefois pouvoir être explicité, ainsi que le remarque Barthes dans *L'empire des signes* : « Tout en étant intelligible, le haïku ne veut rien dire [...] » (93) Cela tient à la nature purement intuitive de sa réception (comme de sa conception), le sens n'étant jamais livré, pas même indirectement : « Pas d'analyse, pas de vérité générale, pas de métaphore... Le haïku nous détourne de nos tentations de le plier aux différents jeux de la raison et de l'abstraction. Il nous offre un sens en suspension que nous ne pouvons qu'accueillir tel quel. » (Bashô, Issa et Shiki 25) Sans doute cette dimension non explicite et intuitive du *haikai* est-elle applicable à une grande partie des œuvres poétiques<sup>375</sup>, ainsi que le laisse entendre le passage suivant de « The Inverted Forest » qui insinue que la poésie se ressent davantage qu'elle ne se comprend :

The first poem was the title poem. This time Corinne read it through aloud. But still she didn't hear it. She read it through a third time, and heard some of it. She read it a fourth time, and heard all of it. It was the poem containing the lines:

Not wasteland, but a great inverted forest / with all foliage underground.

As though it might be best to look immediately for shelter, Corinne had to put the book down. At any moment the apartment building seemed liable to lose its balance and topple across Fifth Avenue into Central Park. She waited. Gradually the deluge of truth and beauty abated. (119)

Le choix du verbe « hear » au détriment de « understand » est significatif, tout comme la description qui suit, comparant l'effet du poème à un déluge pour suggérer qu'une œuvre de qualité submerge son lecteur et ravit tout son être. On notera cependant que la poésie de Raymond Ford ne remplit pas le critère d'apparente simplicité qui rend si troublante notre incapacité à assigner un sens aux haïkus. On appliquera à la lecture et à la compréhension de ces derniers la proposition formulée par Camus dans *Le mythe de Sisyphe* : « Pour l'homme absurde, il ne s'agit plus d'expliquer et de résoudre, mais d'éprouver et de décrire. Tout commence par l'indifférence clairvoyante. » (131) Or les remarques que l'on a pu formuler jusqu'ici sur l'art poétique du haïku semblent pouvoir être transposées à certaines de ces vignettes qui ponctuent les textes de Salinger et échappent souvent à l'interprétation. À dire vrai, quelques-unes d'entre elles ressemblent par leur contenu à de véritables haïkus, saisissant des instants éphémères sans pour autant expliciter la nature de leur beauté ou de leur importance. Plusieurs exemples figurent dans « Raise High » où le vieil oncle sourd-muet de

375 La question a été évoquée au Chapitre 6, A/2.

la mariée est à l'origine de nombreux moments poétiques. Ainsi, Buddy partage sa surprise de voir que les pieds du petit homme ne parviennent pas à toucher le sol de la voiture : « I noticed, almost with gratitude, that his feet didn't quite touch the floor. They looked like old and valued friends of mine. » (26) Le lecteur comprend qu'il s'agit là d'un détail rassurant pour le narrateur, sans pouvoir expliquer l'origine de ce sentiment. Est-ce parce que Buddy y voit une ressemblance avec la lévitation, quelque chose d'aérien et par conséquent d'apaisant ? La position du personnage est-elle une manière de signifier son détachement vis-à-vis de la réalité, détachement que le narrateur ne parvient pas à atteindre dans cette situation particulièrement anxiogène ? Tenter d'avancer des explications ne fait que réduire l'impact de l'image en elle-même. Dans le cas présent, se risquer à expliciter la scène ne peut conduire qu'à en annihiler l'effet. Plus loin, Buddy associe ouvertement cet étonnant petit personnage au non-sens : « The elderly man's immediate reaction was just short of glorious. He looked first at the Matron of Honor, then at the rest of us, and then grinned. It was a grin that was no less resplendent for the fact that it made no sense whatever. » (47) Le comportement décrit pourrait tout simplement être qualifié d'absurde, mais on discerne plus loin une nette volonté de la part du narrateur de s'abstenir d'y chercher une signification quelconque pour accepter de renoncer à toute quête de sens en ce qui concerne le vieil homme : « 'What is he? Crazy?' the Matron of Honor said. I said I hoped so, and opened the door of the bedroom. » (62) Le spectacle offert par l'oncle de la mariée invite à recourir à ce que Barthes nomme « la vision sans commentaire » (*L'empire des signes* 113), qui découle d'une « suspension du sens » (112) : « ce qui est aboli, ce n'est pas le sens, c'est toute idée de finalité » (113). Pour Buddy, il est tout simplement vain de chercher à interpréter le comportement de son hôte, tout comme son ultime décision de se confier à la seule personne incapable de l'entendre peut s'apparenter à un non-sens mais relève en réalité du même abandon de la notion de finalité.

Le refus de faire de la recherche de signification une fin en soi et la démarche qui consiste à privilégier l'intuition et le ressenti plutôt que l'analyse rappellent la philosophie Zen, dont certains haïkus se veulent d'ailleurs une illustration. Difficile à définir précisément, ce courant de pensée<sup>376</sup> qui vise une forme d'illumination spirituelle purement intuitive a été présenté par Aldous Huxley (auteur en 1947 d'un article intitulé « Notes on Zen ») dans les termes suivants : « Zen has always specialized in nonsense, as a means of stimulating the mind to go forward to that which is beyond sense. » (cité dans Gwynn et Blotner, « One Hand Clapping » 110) Le grand spécialiste du Zen en Occident, D. T. Suzuki, définit ainsi le

376 Quelques paragraphes sont consacrés à la question au Chapitre 3, B/2.

*satori*<sup>377</sup>, considéré comme le premier objectif à court terme pour les disciples : « an intuitive looking into the nature of things in contradistinction to the analytical or logical understanding of it. Practically, it means the unfolding of a new world hitherto unperceived in the confusion of a dualistically trained mind. » (cité dans Alsen, *Salinger's Glass Stories as a Composite Novel* 129) L'influence du Zen sur l'écriture de Salinger est indéniable, et se manifeste à différents niveaux. Certains critiques, à l'instar de Dominic Smith, relèvent surtout l'importance de la dimension spirituelle, sur laquelle reposerait notamment la cohérence du recueil *Nine Stories* : « That's because the unifying principle for Salinger is not so much a fictional aesthetic as it is a spiritual one: namely, Zen Buddhism. » (Smith 121) D'autres, comme Eberhard Alsen, estiment au contraire que l'œuvre de Salinger n'est pas tant marquée par la philosophie Zen que par son esthétique, que l'on trouve exprimée entre autres dans l'exemple des *koan* :

What probably attracted Salinger to koans was that they are intended to bring about an intuitive perception of the divine in the facts and objects of everyday life. This perception is, so Buddy Glass explains in the "Introduction," what distinguishes not only Zen koans but also good poetry and literature. Seymour's and Buddy's attraction to Zen was, I believe, chiefly a matter of this interest in the aesthetics rather than the philosophy of Zen. (*Salinger's Glass Stories as a Composite Novel* 132)

Happe explique dans sa thèse le fonctionnement et le rôle que jouent les *koan* sur le chemin de la quête des adeptes du Zen :

La voie du Zen est d'aider à trouver (et non pas de fournir, comme ferait une religion) une réponse. [...] C'est pourquoi les adeptes sont encouragés à abandonner la recherche de la vérité telle qu'elle est conçue traditionnellement en méditant sur un « koan ».

Le koan est une sorte de devinette paradoxale, dénuée de toute logique ou, plus exactement, à laquelle il est absolument impossible de fournir une réponse logique. Toute tentative de ce genre serait aussitôt tournée en ridicule par le maître. (*L'évolution de Jerome David Salinger* 250)

Le *koan*, qui peut prendre la forme d'une histoire, d'un dialogue, d'une question ou d'une simple affirmation, est donc un exemple d'aporie, face à laquelle toute tentative d'approche rationnelle est vouée à l'échec, mais qui peut toutefois être abordée de manière intuitive. Or c'est vers ce type de démarche que Salinger semble tendre dans certains de ses textes, une démarche qu'il revendique notamment en choisissant pour épigraphe de son recueil *Nine Stories* l'un des plus célèbres *koan* Zen :

*We know the sound of two hands clapping.*

377 Le concept de *satori* est davantage explicité au Chapitre 6, A/1.



*But what is the sound of one hand clapping?*

—A Zen Koan

Parce qu'il figure en ouverture du livre, on ne peut douter de l'importance que doit revêtir ce logogriphe dans la lecture des nouvelles qui le suivent. Smith souligne le parallèle existant entre la façon dont doit être abordé un *koan* et celle dont doit être considéré le recueil de Salinger :

A koan has no right answer; it's designed to float in the mind of the Zen aspirant. While the riddle may be approached from all sides, often over the course of many years, the essence of the conundrum remains insoluble. This seems to mirror Salinger's mission with *Nine Stories*: to create engaging paradoxes or puzzles that, at their core, both reflect life yet refuse to be a part of it. (117)

L'épigraphe de *Nine Stories* est ainsi une invitation à multiplier les approches de lecture, tout en constituant un avertissement en direction du lecteur quant au caractère indécidable du sens de ces récits. Dans son ouvrage sur la saga Glass, Alsen rappelle par ailleurs l'existence de *koan* non-verbaux proposés par les maîtres Zen à leurs disciples<sup>378</sup>. Le cadeau de mariage que Buddy envisage d'envoyer à son frère dans les toutes dernières lignes de « Raise High » en serait une parfaite illustration :

My last guest had evidently let himself out of the apartment. Only his empty glass, and his cigar end in the pewter ashtray, indicated that he had ever existed. I still rather think his cigar end should have been forwarded on to Seymour, the usual run of wedding gifts being what it is. Just the cigar, in a small, nice box. Possibly with a blank sheet of paper enclosed, by way of explanation. (92)

Comme tous les *koan*, ce *koan* non-verbal est destiné à n'être compris que de ceux qui ont atteint un certain niveau d'illumination, ce qui n'inclut *a priori* pas le lecteur, mais Buddy espère certainement que Seymour, déjà spirituellement avancé, sera en mesure d'en saisir l'essence. La nouvelle se conclut de manière aussi mystérieuse que poétique, et la feuille blanche proposée en guise d'explication invite le lecteur à se départir de son besoin de tout comprendre pour percevoir l'attrait d'une certaine impénétrabilité du sens. Bien sûr, la feuille blanche renvoie aussi inmanquablement au silence, non plus celui du non-dit ou de l'ellipse, mais le silence du méta-langage et en particulier de l'interprétation. Or on retrouve de nouveau l'influence qu'a pu jouer la pensée Zen sur Salinger et son écriture, dans la mesure où, comme l'affirme Barthes, le but ultime de sa philosophie est l'arrêt de tout langage :

Tout le Zen, dont le haïkaï n'est que la branche littéraire, apparaît ainsi comme une immense pratique destinée à *arrêter le langage*, à casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continûment en

378 Il en donne un exemple : « The most famous example is the incident in which Gautama Buddha silently held up a bouquet of flowers in lieu of giving a sermon. » (Alsen, *Salinger's Glass Stories as a Composite Novel* 131)

nous, jusque dans notre sommeil (peut-être est-ce pour cela qu'on empêche les exercitants de s'endormir), à vider, à stupéfier, à assécher le bavardage incoercible de l'âme ; et peut-être ce qu'on appelle, dans le Zen, *satori*, et que les Occidentaux ne peuvent traduire que par des mots vaguement chrétiens (*illumination, révélation, intuition*), n'est-il qu'une suspension panique du langage, le blanc qui efface en nous le règne des Codes, la cassure de cette récitation intérieure qui constitue notre personne [...]. (*L'empire des signes* 101)

François Jullien explique que le *Zhuangzi*, un recueil de textes (fables, anecdotes, allégories) considéré comme l'une des grandes références du « taoïsme » philosophique, « dénonce dans le langage l'origine de notre égarement. Au lieu de révéler le *tao*, il est condamné à l'«occulter» [...] ; dans son principe même, le langage nous ferait rater la réalité. » (*Le détour et l'accès* 394) Par là s'explique peut-être le pressentiment de Seymour dans « Hapworth » que le seul poème intéressant qu'il a pu écrire l'été de ses sept ans est un poème qu'il n'a pas écrit, une déclaration qui a tout de l'aporie (« It is my absolute opinion that the only poem of personal, haunting interest to me that I have written so far this summer is one I have not written at all. » [183]). La fonction du haïku serait ainsi de permettre tant à son auteur qu'à son lecteur « d'avoir accès [...] à des sentiments ou des émotions difficiles à mettre en mots » (Bashō, Issa et Shiki 20), en proposant « une image forte, suffisamment forte pour faire taire notre bavardage mental et notre désir de tout maîtriser via la fameuse pensée discursive vantée par Descartes. » (25) Le *koan* qui constitue l'épigraphe de *Nine Stories* semble animé de la même ambition : que peut-être le son d'une seule main qui applaudit, si ce n'est le silence ?

On assiste dans l'œuvre de Salinger à un mouvement généralisé de mise à distance du sens, qui atteste le désir de l'auteur de proroger l'achèvement de ses textes. Le sens y est souvent mouvant, sans cesse sujet à réinterprétation, que ce soit au sein d'un seul et même récit, ou dans le cadre d'une intertextualité auto-référentielle, invitant ainsi le lecteur à se départir de ses certitudes et de ses velléités d'arrêter le sens du texte. On observe par ailleurs de nombreuses stratégies visant à différer la mise au jour du sens, motivées par diverses raisons allant du principe d'économie afférent au genre de la nouvelle à l'incapacité à aborder un sujet de manière frontale, en passant par l'établissement d'un jeu avec le lecteur. Bien souvent, implicite, non-dit et ellipse conduisent à une lecture en creux, sondant les interstices du texte pour en faire émerger la signification. Tous ces choix littéraires participent à faire de l'œuvre de Salinger un plaidoyer pour une littérature de l'implicite. La démarche se poursuit et aboutit à terme à une exaltation du non-sens qui passe à la fois par une réhabilitation de l'absurde et une incitation à accueillir l'absence de sens logique comme une voie menant à une perception plus intuitive du monde. Le silence qui hante les nouvelles de Salinger est alors

autant celui du non-dit, à explorer, qu'un silence invitant à cesser toute tentative d'explicitation qui ne ferait qu'enfermer le texte dans la finitude de l'analyse alors qu'il appelle au contraire à être abordé dans son infinitude.

Dans la troisième partie de cette thèse, on a souhaité revenir sur un motif incontournable pour la compréhension de l'œuvre en interrogeant la notion de suspens et ses différentes manifestations thématiques et narratologiques. On perçoit d'abord chez les personnages un désir de suspendre le temps. Certains d'entre eux sont en effet caractérisés par la nature liminale de leur position, et semblent se complaire dans un entre-deux qui constitue un moment de flottement propice à toutes les expérimentations. En s'essayant à capturer le mouvement du temps par la représentation de ces êtres en devenir, Salinger résiste d'une certaine manière à l'idée de progression et donc de fin. Il s'intéresse également à ces moments que l'on qualifie de « parenthétiques », périodes intervallaires dans la vie des personnages, comme suspendus en marge du continuum temporel. Dans les deux cas, au cœur de la démarche de l'écrivain se trouve l'exploration de la dualité entre mouvement et suspens, à laquelle s'ajoute une réflexion sur le passage du temps et, en fin de compte, sur la mort. Il s'intéresse aux différentes stratégies mises en place par les personnages pour suspendre au moins illusoirement l'écoulement du temps et négocier les difficiles processus de deuil auxquels ils sont confrontés.

Dans les textes de Salinger transparaît également un désir de suspendre le sens qui peut se lire comme l'expression d'une pulsion de vie en réaction à la peur obsédante de la mort. La fiction de Salinger se rapproche de l'art poétique en ce qu'elle attend du lecteur qu'il dépasse les limites de la logique et de l'intellect pour privilégier l'intuition, le ressenti, mieux à même d'ouvrir à des lectures variées ou personnelles. Notamment par le biais de personnages inspirés du voyant emersonien, on trouve dans l'œuvre une célébration de la poésie, art capable de saisir la beauté du monde et qui concilie en son sein l'infime et le sublime. La pulsion de vie de Salinger se lit d'autre part dans sa démarche qui consiste à refuser dans ses textes l'idée d'achèvement en empêchant toute interprétation définitive. Instable, différé ou tout simplement retenu, le sens est mis à distance. Les stratégies d'obliquité adoptées par l'auteur pour retarder l'émergence du sens impliquent également une participation accrue du lecteur qui se voit contraint de rechercher le sens dans les creux, voire dans les silences du texte. Son caractère mouvant ou incertain peut se lire comme un signe de vie, un rempart contre l'achèvement qui rappelle le désir des personnages de repousser l'échéance de la mort. Le fonctionnement intertextuel d'une œuvre comme la saga Glass se révèle ainsi particulièrement approprié pour souligner l'illusion d'une interprétation qui se voudrait définitive, chaque nouveau texte invitant le lecteur à reconsidérer son point de vue. Ainsi que le suggère Laplantine, le sens demeure par nature insaisissable :

Le propre du sens, qui doit mobiliser le travail des sciences humaines, est de n'être jamais totalement

saisissable, de ne jamais cesser de se déplacer et, en se déplaçant, de déplacer l'ordre des choses et l'ordre du monde, d'en contester une orientation unidirectionnelle, d'introduire du trouble, de l'angoisse (du plaisir aussi), de cheminer dans la distorsion et la différence nées d'une fracture de l'unité et néanmoins de la rencontre possible de diverses perspectives. (*Je, nous et les autres* 138)

Mais Salinger pousse plus loin la démarche dans la seconde partie de son œuvre, en plaidant pour un renoncement à la quête de sens, ou du moins à toute idée de finalité. Sous l'influence de la philosophie Zen, il exhorte le lecteur à adopter une approche purement intuitive du monde, débarrassée des entraves de la logique et qui ne ferme aucune porte à l'interprétation.





## Conclusion

« When was writing ever your profession? It's never been anything but your religion. »  
(« Seymour » 160)

L'approche adoptée dans cette thèse s'est voulue globale, et même globalisante, pourrait-on dire : la visée n'était pas seulement de recourir à une diversité de perspectives thématiques, structurelles et narratologiques, mais bien de faire ressortir la cohérence des divers aspects de l'œuvre salingerienne. Les comparaisons, et parfois les confrontations établies entre différents paradigmes, ont permis de mettre en lumière la nature de certaines obsessions propres à l'écrivain. Marc Amfreville et Claire Fabre remarquent à ce sujet :

L'œuvre littéraire apparaît de fait comme le lieu privilégié de la mise en scène et de la mise en forme de l'obsession : mise en scène parce que la fiction s'est souvent donné pour tâche de donner à entendre ou à voir une obsession de son créateur, mais aussi mise en forme, parce que dans sa matérialité même, le texte littéraire témoigne de l'obsession qui le fonde par le jeu de ses choix esthétiques. (« Des formes de l'obsession à l'obsession de la forme » 7)

Dans son œuvre, l'auteur se livre à l'exploration des obsessions qui le hantent. Or un grand nombre de textes du corpus montrent un motif sous-jacent : celui de la quête. Dès les premiers moments de ce travail est apparue la nécessité d'interroger ce motif pour dévoiler ce qu'il pouvait bien dissimuler. Ainsi avons-nous pu mettre au jour la ténuité de la frontière qui sépare des attitudes symptomatiques d'une forme de recherche, quelle que soit sa nature, et l'expression d'une fuite, qu'elle se concrétise par un mouvement de repli ou par la poursuite entêtée d'un but si distant que le sujet en vient à perdre de vue toute idée de finalité – et à se perdre lui-même dans ses propres obsessions. Les notions de quête et de fuite se reflétant dans les choix narratologiques effectués par l'auteur, il nous a semblé pertinent de reconsidérer notre lecture de l'œuvre de Salinger au prisme de cette dichotomie qui, sous des dehors simplificateurs, permet de mettre en avant l'essentielle cohérence qui dans chacun des textes lie le fond et la forme. Les quêtes des personnages sont ainsi le miroir de celles de l'écrivain, qui met tout son être dans sa pratique littéraire et privilégie le recours à des stratégies narratives susceptibles de refléter ses propres préoccupations. Ces diverses stratégies semblent s'organiser autour de deux grands motifs : le détour et le suspens, dont nous nous sommes



efforcée de rendre visibles les implications. Le rapprochement entre ces deux termes se voit justifié par l'ambivalence de leur fonctionnement. Le détour, parce qu'il est avant tout écart, est d'abord perçu comme néfaste : les personnages qui se détournent du droit chemin sont jugés déviants et les narrateurs qui se laissent aller à la divagation donnent l'impression de se perdre dans les méandres de leur pensée. Le suspens, lui, se trouve dans un premier temps associé à l'idée d'interruption, qui trahit chez les personnages un état d'incertitude et une attitude de déni face à l'évolution et au passage du temps. Ces observations nous ont incitée à envisager les manifestations du détour et du suspens qui jalonnent l'œuvre comme représentatives d'une réaction de fuite face aux contraintes de la réalité. Pourtant, comme nous l'avons vu, le détour, s'il peut dans certains cas se rapprocher de l'errance, comporte néanmoins une idée de finalité. Quant au suspens, il peut certes se révéler définitif au gré des circonstances, mais a pour vocation première de n'être que temporaire et s'entend généralement comme une interruption momentanée plutôt qu'un coup d'arrêt franc et irrévocable. Aucun des deux motifs ne va donc à l'encontre de l'idée de finalité, mais chacun à sa manière s'emploie à la repousser autant que faire se peut. Derrière les façades de l'égarément et de l'immobilisme se cachent en réalité des stratégies efficaces pour mieux parvenir à l'accomplissement d'un but donné, et qui n'empêchent pas la progression mais la favorisent au contraire. En effet, chacun à sa manière, détour et suspens se présentent comme des outils promouvant l'émergence d'espaces de réflexion qu'un mouvement linéaire et ininterrompu ne saurait permettre et qui offre ensuite aux personnages la possibilité d'un retour à la continuité de leur existence, enrichis de l'avoir un temps perturbée.

Dans la première partie de ce travail, nous avons souhaité poser les jalons de la réflexion sur l'ambivalence des notions de quête et de fuite qui informe notre lecture des textes de Salinger. Nous nous sommes d'abord intéressée à ces « quêtes intimes » de l'écrivain qui participent à la dimension éminemment introspective de l'œuvre. Ainsi que nous l'avons démontré, il serait réducteur de considérer les nombreux éléments autobiographiques présents dans les textes comme de simples clins d'œil ou comme les signes d'un jeu de cache-cache proposé au lecteur. Les personnages inspirés de Salinger ont notamment pour fonction de l'assister dans deux démarches d'ordre personnel : les soldats lui permettent d'explorer le trauma vécu pendant la Seconde Guerre mondiale pour tenter de se le réapproprier et d'y percevoir un sens ; les écrivains viennent nourrir sa réflexion sur sa propre relation à l'écriture. Projeter sur ses personnages ses doutes et ses angoisses permet en effet à Salinger de les mettre à distance pour mieux les confronter dans un second temps. Mais nous avons observé que la démarche introspective à laquelle se livre Salinger est également mise au

service d'une quête identitaire qui passe essentiellement par la découverte de l'altérité. Le motif du masque, réel ou figuré, qui permet de s'imaginer « soi-même comme un autre », pour reprendre les termes de Ricœur, revient fréquemment dans les textes du corpus. Formidable outil d'exploration de l'altérité, il participe au processus de construction identitaire de personnages comme Holden Caulfield ou Jean de Daumier-Smith. Cependant, l'auteur ne manque pas d'attirer l'attention sur l'ambivalence de cet accessoire qui révèle plus qu'il ne dissimule, ni de mettre en garde contre les dangers qu'il peut y avoir à se réfugier sous un déguisement dont il est parfois difficile de se défaire, et qui devient alors la manifestation d'une stratégie de fuite, comme c'est le cas pour John Gedsudski.

Nous avons souhaité développer cette distinction, parfois ténue, entre le refuge et la fuite, notamment au travers des pratiques de l'écrivain. Nous nous sommes ainsi interrogée sur les mécanismes qui sous-tendent la création d'univers fictionnels et les enjeux qui en découlent. Cette réflexion poursuit et complète celle relative à l'utilisation des masques par les personnages de l'œuvre. De nouveau, nous avons relevé la pertinence du motif du détour pour traiter de cette question : nombre de protagonistes choisissent de se retrancher dans des univers imaginaires, sur lesquels ils exercent parfois un contrôle absolu, afin de se soustraire aux difficultés rencontrées dans le monde réel. Le recours à l'imagination, et en particulier la littérature, s'apparente à un refuge pour certains individus comme les soldats, qui laisse espérer un retour plus serein dans un quotidien parfois difficile. Mais Salinger montre qu'il peut s'agir d'un piège, car si le détour ne s'accompagne pas d'un retour dans la vie réelle, il n'est plus question de refuge mais bien de fuite. Au-delà des personnages, nous avons alors choisi de nous intéresser à l'auteur lui-même, afin de mieux comprendre sa pratique d'écriture. Pour cela, nous avons mené une étude détaillée de la genèse de deux familles emblématiques de son œuvre : les Caulfield et les Glass. En interrogeant les rapports de l'écrivain à son travail, nous avons de nouveau pu souligner la dimension hautement personnelle de sa démarche, qui trahit une nette volonté de maîtrise de son art. L'étude des différents textes mettant en scène les familles Caulfield et Gladwaller (dont *The Catcher in the Rye* peut se lire comme l'aboutissement), notamment à l'aide d'un détour par la critique génétique, a révélé la dimension obsessionnelle du travail d'écriture de Salinger, qui s'apparente à une quête de perfection littéraire<sup>379</sup>. Avec la saga Glass, qui l'occupe jusqu'à la

379 Dans la notice biographique accompagnant la publication de *The Catcher in the Rye*, William Maxwell écrivait dans le *Book of the Month Club News* : « It means little or nothing to say that a novelist writes like Flaubert, since Flaubert invented the modern novel with *Madame Bovary*, and it is probably impossible not to write like him in one way or another, but it means a great deal to say that a novelist works like Flaubert (which Salinger does), with infinite labor, infinite patience and infinite thought for the technical aspects of what he is writing, none of which must show in the final draft. Such writers go straight to heaven when they die, and their books are not forgotten. » (6)

fin de sa carrière, l'écrivain semble ensuite se perdre dans ses obsessions, qui se manifestent dans l'exploration de formes littéraires peu conventionnelles et dans l'instauration de ce qui a été comparé à un interminable dialogue avec lui-même à travers ses personnages. L'auteur s'enferme dans son travail, n'écrivant alors plus que pour son propre bénéfice, au risque de perdre l'intérêt de son lectorat. Toutefois, après avoir démontré l'aspect éminemment personnel de l'écriture de Salinger, nous avons pu constater que les lecteurs entretenaient souvent eux aussi des rapports affectifs forts avec son œuvre.

Nous avons en effet voulu examiner de plus près les trajectoires empruntées par les personnages de l'écrivain. Après s'être concentré sur les modalités de leur création, nous nous sommes naturellement intéressée à leur réception par les lecteurs. En cherchant à démontrer ce qui faisait la spécificité du style de Salinger, nous avons constaté que le lecteur se voyait souvent attribuer une grande liberté dans l'interprétation des textes. Ce dernier se trouve régulièrement invité à adopter la position d'un spectateur, la prose de Salinger se démarquant par une utilisation prononcée de la focalisation externe, qui fait très largement reposer l'interprétation d'une scène sur les gestes et les dialogues des protagonistes – pour lesquels l'auteur fait preuve d'un talent particulier, ainsi que nous l'avons démontré à travers l'exemple de Holden. Se dessine déjà ici l'idée d'un sens suspendu (à l'interprétation du lecteur) que nous avons choisi de développer au dernier chapitre. Nous nous sommes néanmoins concentrée à cet endroit sur le rôle attribué au lecteur dans l'actualisation du texte, en nous appuyant sur les théories de la réception, depuis l'École de Constance jusqu'à aujourd'hui. Dans une partie de ses œuvres, Salinger, convaincu avec Hemingway que plutôt que trop dire, il est préférable d'en dire trop peu, semble se livrer à un jeu avec le lecteur en qui il place sa confiance, lui laissant le soin de déchiffrer l'implicite. Cependant, l'écrivain ne se contente pas de jouer avec le lecteur, mais se joue aussi *de* lui en l'entraînant sur de fausses pistes (fins-surprise, narrateurs non fiables), réaffirmant son pouvoir auctorial tout en mettant en garde le destinataire de ses œuvres quant à l'impossibilité de s'assurer du sens d'un texte. Certaines œuvres de Salinger se montrent par ailleurs particulièrement propices au déclenchement de processus d'identification de la part du lecteur. Nous avons donc souhaité réfléchir aux mécanismes qui sous-tendent un tel processus pour démontrer qu'une fois de plus, le détour par l'autre peut être à l'origine de transformations dans la sphère personnelle, ainsi qu'en témoignent les rapports que quelques-uns des lecteurs ont pu entretenir avec le personnage de Holden. Nous avons toutefois souligné que les relations entre lecteur et personnages programmées par l'auteur et le texte évoluent très nettement tout au long de l'œuvre, les possibilités d'identification se réduisant à mesure que Salinger s'enferme dans le monde des

Glass. Après avoir constaté que l'écrivain lui-même suscitait chez son lectorat une forme d'identification teintée d'admiration, nous nous sommes interrogée sur la construction de cette figure auctoriale quelque peu légendaire. Nous nous sommes appuyée pour cela sur les romans de quatre auteurs contemporains dont les écrits ont ouvert pour nous de nouvelles pistes de réflexion. Il s'est agi d'éclairer la façon dont le texte et le mythe entourant l'auteur se nourrissent mutuellement, l'un modifiant nécessairement la perception que l'on a de l'autre. Notre détour par le hors texte s'est poursuivi par l'établissement de comparaisons avec des œuvres contemporaines directement inspirées de livres de Salinger. Là encore, l'approche intertextuelle a révélé l'influence mutuelle de l'hypertexte et de l'hypotexte, notre perception d'œuvres originales comme *Catcher* ou la saga Glass se trouvant modifiée par la lecture d'œuvres postérieures. Le premier roman de Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*, permet de contextualiser davantage les aventures de Holden, tandis que la pièce de Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, propose une relecture de l'histoire de la famille Glass fondée sur un décentrement de la perspective qui permet de donner la parole à des personnages initialement secondaires afin d'interroger le point de vue autoritaire de Buddy. En suggérant qu'aucun sens n'est immuable mais reste toujours suspendu à l'interprétation, le dramaturge s'inscrit dans la lignée de la démarche initiée par Salinger avec la saga Glass, dans laquelle le lecteur est sans cesse invité à remettre en cause sa perception.

Les deuxième et troisième parties de notre travail, consacrées respectivement aux motifs du détour et du suspens, ambitionnent de montrer la cohérence que l'écrivain s'est attaché à établir entre le fond et la forme de son travail, dans lequel les stratégies narratives reflètent et servent le contenu du propos. Les manifestations thématiques du détour qui parcourent ses textes se veulent le reflet de la démarche d'un auteur qui ne croit pas à l'efficacité d'une approche trop directe et vante les vertus d'un cheminement oblique favorisant l'émergence de révélations ou de solutions insoupçonnées. Cette manière d'appréhender les choses se reflète dans la forme que prend son écriture qui, au fil du temps, perd en retenue et devient l'expression de son attachement à la sérendipité. En usant de stratégies de mise en scène du détour (digression, fragment, renvoi aux marges du texte), Salinger explore les limites de l'écriture en général, et de la sienne en particulier.

Notre première approche du motif du détour a été thématique. À la suite de Vinciane Boudonnet, nous avons été amenée à interroger les notions de centre et de norme, par opposition à celles de marge et de déviance. L'écrivain suggère en effet dans son œuvre la nécessité de s'extraire un temps de la société (hypocrite et corrompue) pour aller en explorer les marges (toutes relatives dans le cas de ses personnages). Qu'il soit subi ou choisi

consciemment, le statut de l'individu marginal lui offre un recul précieux pour poser un regard critique sur la société dont il s'est détourné. Nous avons cependant souhaité insister sur la dimension simplificatrice et illusoire d'une lecture manichéenne de l'œuvre, nombre de personnages apparaissant plutôt comme suspendus dans un entre-deux permanent, ni tout à fait intégrés, ni tout à fait à la marge. Le détour est en outre vanté comme stratégie efficace de communication là où les personnages échouent à exprimer leurs pensées de manière directe. Souvent les échanges se font de façon oblique, la plus à même de faire ressortir l'essentiel, à en croire Salinger. Dans ses textes, ce dernier s'intéresse par ailleurs au phénomène d'errance, que celle-ci soit géographique, spirituelle ou affective. Il s'attache à en dégager les implications tant positives (l'errance comme voyage) que négatives (l'errance comme erreur). Dans le cas de Holden ou de Franny, le vagabondage et la perte de repères évoquent ainsi la désorientation et l'instabilité des personnages, mais le dénouement des œuvres invite à lire ces périodes d'errance comme des étapes nécessaires pour permettre à terme l'émergence d'une révélation. Au sortir de leur expérience labyrinthique, les personnages finissent par regagner le « centre » (le foyer familial), forts des enseignements acquis au cours de leurs nombreux détours. L'errance est aussi présentée comme un passage obligé dans les quêtes des différents membres de la famille Glass. D'abord convaincus de la nécessité de s'élever (que ce soit par la connaissance, la religion, voire le mysticisme), Buddy, Zooey et Franny finissent par comprendre à la suite de Seymour que leurs démarches égotistes les éloignent du monde dans lequel il leur faut au contraire prendre leur place. L'écrivain suggère cependant que c'est parce qu'ils se sont d'abord perdus dans des quêtes chimériques qui ressemblaient davantage à une forme de fuite, que les personnages sont finalement en mesure de prendre conscience de la valeur de l'humanité et de chacun de leurs congénères qu'ils doivent apprendre à aimer sans distinction – une conclusion dont on ne manquera pas de noter l'ironie, venant du plus célèbre reclus des États-Unis. Les enseignements de Seymour les incitent également à se départir de toute notion de finalité, afin de s'épanouir dans l'exécution de leur tâche sans se préoccuper du résultat : comme à un Sisyphe heureux, la reconnaissance de l'absurdité de leur existence se présente comme la condition de leur épanouissement. Ce renoncement à l'idée de finalité semble en outre être l'une des caractéristiques de la digression, procédé stylistique que nous avons étudié en détail, notamment à travers l'utilisation qu'en fait le narrateur de *Catcher*. Figure du détour par excellence, la digression est essentielle au fonctionnement du roman de Salinger. Elle est dans un premier temps l'expression linguistique de l'errance du protagoniste, trahissant une pensée désorganisée et qui échappe à toute circonscription. Par suite, elle se présente comme le lieu privilégié des manifestations de l'inconscient, la parole débridée étant

souvent source de cheminements aux conclusions inattendues. L'ambivalence de cette représentation stylistique du détour tient à ce qu'elle se trouve aussi être le lieu où le narrateur effectue un retour sur son propre discours : ainsi que le montre Randa Sabry, la digression est à la fois mise en scène de l'échec du locuteur à maîtriser son propos et tentative d'organisation de ce dernier. Sa fréquente composante métadiscursive, tout comme son rejet de la linéarité, en font par ailleurs le lieu d'un suspens de la narration, ainsi que nous l'avons démontré au dernier chapitre.

Nous avons consacré l'intégralité d'un chapitre aux quêtes personnelles et littéraires menées par Buddy Glass à travers les différents textes qui lui sont attribués et qui mettent en scène le détour comme moyen d'accès à des révélations de tous ordres. Son œuvre est dans un premier temps prétexte à dresser un portrait de son frère Seymour par le biais d'une approche à la fois morcelée et décentrée, la digression et le fragment s'imposant comme les principales stratégies littéraires à sa disposition. Ce portrait se construit au fil des textes dans lesquels Buddy multiplie les points de vue et les médiums, tournant autour de l'objet de son écriture pour tenter de l'aborder plus efficacement et à terme comprendre la vie et la mort de Seymour. L'utilisation de toutes sortes de détours s'explique sans doute par le trop grand investissement affectif de l'auteur présumé vis-à-vis de son sujet. La *novella* « Seymour – An Introduction » duplique en son sein les stratégies adoptées à un niveau intertextuel en conférant par exemple un rôle prépondérant au fragment et à la digression, deux figures qui reflètent la volonté de décentrement de l'écrivain. Dans cette œuvre largement métadiscursive, Salinger expose sa conception d'une écriture dont la forme reflète nécessairement le contenu : les expérimentations stylistiques auxquelles se livre Buddy apparaissent dictées par l'objet de son œuvre, qui ne peut se satisfaire d'une approche conventionnelle. L'utilisation marquée du fragment soulève en outre la question de l'accessoire et de l'essentiel, l'absence de centre impliquant ici une absence de hiérarchie et faisant de « Seymour » une œuvre à la structure rhizomatique. À la lecture de la *novella*, il ressort très vite que l'apparente obsession de Buddy pour Seymour masque en réalité un travail introspectif de la part de l'auteur qui cherche à comprendre ses propres rapports avec son frère et l'influence que celui-ci a pu avoir sur lui. En se substituant au personnage éponyme de son texte, Buddy invite le lecteur à décentrer sa lecture, une démarche appuyée notamment par de fréquents renvois aux marges du texte (notes de bas de page, renvoi vers l'épigraphe en cours de récit, nombreuses parenthèses, digressions) qui tendent à ramener la périphérie au centre. Surtout, « Seymour » est avant tout une œuvre réflexive et métafictionnelle dans laquelle l'écriture n'a de cesse de se commenter elle-même. L'analyse de son travail à laquelle se livre Buddy occupe une place centrale,

éclipsant largement les passages narratifs. Nous avons toutefois attiré l'attention sur l'aspect ludique de cette entreprise d'introspection, Buddy jouant en permanence avec les attentes du lecteur. Derrière les jeux avec le texte se dessinent néanmoins les trajectoires de trois écrivains que viennent compléter les autres œuvres de la saga Glass. Celle de Buddy se lit d'une nouvelle à l'autre, le style et les choix de focalisation variant constamment. L'évolution littéraire de Seymour apparaît davantage dans la *novella* qui porte son nom et où prend progressivement forme sa philosophie de l'écriture, qui prône le détachement, le lâcher-prise et une absence de considération pour la finalité de toute entreprise d'écriture. Les conseils de Seymour trouvent enfin un écho dans le style de Salinger qui, à partir de ce moment, se fait de plus en plus débridé et expérimental. À travers ce travail, l'écrivain réaffirme l'utilité du détour par l'autre, la quête menée par Buddy d'une forme d'écriture idéale reflétant indubitablement celle de son créateur.

Dans la troisième partie de cette thèse, notre réflexion s'est articulée autour du motif du suspens et de ses manifestations thématiques, structurelles et narratologiques dans l'œuvre de Salinger. Deux dimensions ont plus précisément retenu notre attention : la volonté de suspendre le temps et les invitations répétées à suspendre le sens. Nous avons cherché à mettre en évidence le lien qui existait entre ces deux aspirations, exprimant chacune à sa manière un rejet de la finitude, dont on a montré qu'elle était liée à la mort, la finitude de l'homme et du texte se télescopant dans l'œuvre.

Il nous a semblé important de consacrer une partie de notre travail à la question de la liminalité dans les textes du corpus. En se spécialisant dans la représentation de moments charnières dans la vie de ses personnages, Salinger fait preuve d'un intérêt pour le seuil et l'entre-deux et pour ces périodes comme suspendues hors du temps habituel. Sa démarche consiste à montrer comment ces moments singuliers échappent au continuum temporel tout en étant caractérisés par le mouvement. L'espace liminal est en effet celui de tous les possibles, le personnage se trouvant dans une sorte d'entre-deux temporel (dont nous avons vu qu'il se traduit aussi en termes spatiaux) dans lequel il peut librement se réinventer autre. L'écrivain s'intéresse ainsi au processus qui sous-tend la métamorphose de ses protagonistes, réaffirmant son intérêt pour le déroulement plutôt que pour le résultat et sa prédilection pour la représentation du mouvant et de l'inachevé. Il s'intéresse également à ces moments de suspens dans la vie des personnages qui relèvent davantage de la stase, ces périodes intervallaires qui font office de parenthèses dans leur existence. Nous avons relevé l'adaptation du genre de la nouvelle à la représentation de ce type de situations, cette forme courte s'attachant généralement à dépeindre des univers aux limites définies, circonscrits dans le temps et

l'espace. Nous nous sommes notamment intéressée aux nouvelles de guerre, qui révèlent l'impression pour les soldats partis au front d'avoir été extraits hors du continuum temporel et de l'univers qui leur était familier. Salinger pose en outre la question de l'après, ces personnages faisant à leur retour l'expérience du décalage qui s'est installé entre eux et les civils, qui eux n'ont pas vu leur vie suspendue au dénouement de la guerre. L'écrivain souligne la difficulté pour les soldats d'opérer un raccord entre la parenthèse de la guerre et le retour au pays, alors que pour la majorité des Américains cette parenthèse n'a tout simplement pas existé.

Dans un second temps, notre travail s'est porté sur l'une des thématiques essentielles de l'œuvre de Salinger : la résistance opposée au passage du temps. Nous sommes notamment revenue sur le cas de Holden, célèbre pour ses tentatives donquichottesques de suspendre l'écoulement du temps. Ainsi que nous l'avons vu, le jeune homme s'enferme dans ses souvenirs, recherche la compagnie des enfants, le tout pour repousser autant que possible l'échéance de son entrée dans l'âge adulte. Bien sûr, cette fuite irrationnelle devant l'inéluctable passage du temps n'est que l'expression de ses difficultés à confronter l'idée de la mort. À sa propre peur de vieillir s'ajoute son incapacité à faire le deuil de son frère Allie et la culpabilité de n'être pas mort à sa place. L'obsession mortifère du personnage contamine l'ensemble du roman dans lequel prévalent les images de pourrissement, de chute et de disparition. L'apaisement provient chez Holden de sa reconnaissance que le mouvement n'implique pas nécessairement de changement, et qu'à son tour le changement n'est pas synonyme de fin. En effet, c'est la circularité rassurante du manège de Central Park, et la prise de conscience du renouvellement des générations incarné par Phoebe qui lui permettent de domestiquer ses angoisses et d'accepter de changer la direction de son existence en se tournant vers la promesse de vie que représente sa sœur plutôt que vers la mort symbolisée par son frère. À travers d'autres personnages, Salinger propose des pistes supplémentaires pour tenter de faire face plus sereinement au caractère inéluctable de la mort. La circularité du manège qui rassure tant Holden se retrouve dans la croyance en la métempsychose, partagée notamment par Seymour et Teddy. La philosophie de la transmigration des âmes permet de concevoir la mort comme un simple prélude au commencement d'une nouvelle existence. La dimension cyclique de l'existence semble d'ailleurs soulignée par la structure du recueil *Nine Stories*, dont la première et la dernière nouvelles abordent justement le thème de la réincarnation. Enfin, Salinger mène dans son œuvre une réflexion sur la possibilité pour l'art et l'écriture de se présenter comme des remparts contre la mort, ou à tout le moins contre l'oubli, l'auteur abordant ainsi succinctement la question du devoir de mémoire.



Les préoccupations des personnages concernant la mort et la question du deuil trouvent un écho dans les stratégies de mise à distance du sens mises en œuvre dans les textes de Salinger. Nous avons vu dans un premier temps que l'écrivain cherche dans son travail à réhabiliter l'insignifiant en tant que source de beauté et de poésie. Cette recherche de la poésie ordinaire se présente comme une pulsion de vie capable d'atténuer la peur de la mort. Nous avons noté une fois de plus la cohérence de la forme choisie par l'auteur pour exprimer sa poétique de l'insignifiant, la nouvelle se concentrant généralement sur des détails, et le sens des textes du corpus émanant souvent de détails symboliques ou significatifs dont l'importance ne saurait être perçue en d'autres circonstances. Le motif épiphanique pousse à son paroxysme cette démarche de surdétermination du détail, l'illumination qui touche les personnages ayant souvent pour origine un objet ou une situation en apparence insignifiants mais qui les frappent soudain selon les mêmes modalités que le *punctum* de Barthes. Les êtres les plus sensibles à la beauté du monde sont évidemment les poètes, dont le portrait est inspiré des traditions transcendantaliste et bouddhiste, ceux-ci étant explicitement assimilés à la figure du voyant. Comme les enfants, ils sont aptes à voir au-delà des apparences, à se défaire des contraintes imposées par la logique, et à suspendre le sens pour se laisser guider par leurs sensations. Salinger insiste cependant sur le prix à payer pour les êtres dotés de ce don précieux : le poids de la poésie les écrase et les éloigne progressivement des autres hommes, menaçant de les faire sombrer dans la folie. Leur approche consistant à se soustraire à l'absolutisme du sens est pourtant louée par l'écrivain à de nombreuses reprises.

À l'inévitable finitude de l'existence, Salinger oppose en effet l'infinitude du sens. Souvent, il cherche à suspendre le sens en se refusant à le figer. Ses œuvres s'offrent à des interprétations plurielles, et surtout mouvantes, toujours incertaines. Le lecteur, qui doit ajuster sa perception au fil des récits, reste d'ailleurs souvent indécis lorsqu'il atteint le dénouement : l'auteur privilégie les fins ouvertes, contre l'idée d'achèvement. Nous avons vu en quoi les dimensions intertextuelle et rhizomatique de la saga Glass étaient au reste de puissants outils pour un écrivain se refusant à toute forme de résolution. La question de l'interprétation du suicide de Seymour nous a permis de démontrer la possibilité de faire coexister différentes interprétations sans jamais être en mesure de s'arrêter sur une seule. La chronologie perturbée des récits attribués à Buddy Glass complique encore la tâche du lecteur qui a parfois le sentiment de se trouver face à un immense puzzle dont il n'exclut d'ailleurs pas que certaines pièces puissent manquer. En rejetant la possibilité d'un sens définitif, Salinger rejette l'idée d'achèvement et trouve refuge dans un mouvement permanent, une sorte de fuite en avant. En interdisant au lecteur toute certitude, il s'assure d'autre part que ses personnages

resteront à jamais vivants, car toujours mouvants. La mise à distance de la fin est donc bien dans ce cas une mise à distance de la mort. Même lorsqu'il consent à éclairer le sens de ses œuvres, Salinger privilégie ce que nous avons appelé une écriture de l'inexplicite. À l'aide de stratégies narratives reposant sur l'obliquité et le suspens, il sollicite les capacités de discernement du lecteur. Son utilisation répétée du non-dit, de l'implicite, de l'ellipse ou du déplacement participe au report du sens et engage davantage la participation du lecteur pour faire émerger ce qui se dissimule derrière les mots. Cette stratégie qui met en jeu les deux motifs du détour et du suspens se révèle particulièrement efficace pour aborder le thème de la guerre, en ce qu'elle permet à l'écrivain de conserver la pudeur nécessaire au traitement d'un tel sujet. Enfin, Salinger semble se livrer dans la deuxième partie de sa carrière à un plaidoyer pour le non-sens. Certains de ses personnages les plus en souffrance trouvent du réconfort dans l'absurdité d'un geste ou d'une parole, émanant souvent d'enfants. Par le biais de personnages éclairés comme Seymour ou Teddy, il recommande de renoncer à la quête de sens, infinie, pour au contraire accepter de le suspendre définitivement. Salinger s'inspire en cela de la philosophie orientale, dont il reprend quelques éléments dans son œuvre, faisant de Seymour un auteur de haïkus et plaçant un célèbre *koan* en ouverture de *Nine Stories*. Ce dernier constitue une piste de lecture pour le lecteur, l'invitant à se défaire de son besoin de tout comprendre pour laisser la place à une approche purement intuitive de l'œuvre qui, comme un haïku, ne devrait pas appeler de commentaires, mais au contraire s'achever dans le silence.

Nous avons cherché dans cette thèse à interroger l'utilisation faite par Salinger des différentes stratégies du détour et du suspens, tout en soulignant l'interpénétration de la forme et du contenu dans une œuvre qui se veut ambitieuse en dépit de ses dimensions modestes. Certains aspects auraient probablement mérité d'être développés, et nous espérons que notre travail pourra offrir un point de départ possible pour de futures recherches, par exemple sur la thématique de l'absence (absence d'intrigue, omniprésence du grand absent de la famille Glass, absence de sens définitif) qui, nous semble-t-il, permettrait de prolonger nos analyses. D'autre part, la potentielle publication de « nouveaux » textes qui compléteraient la saga Glass risque de remettre en cause certaines de nos interprétations – tout en confirmant notre conclusion quant à l'impossible finitude du texte, qui est aussi impossible finitude du sens.

L'œuvre de Salinger, d'apparence relativement simple, se révèle à l'analyse bien plus complexe qu'il n'y paraît. Les pratiques du détour et du suspens qui la caractérisent en termes narratologiques sont intimement liées à son contenu thématique, souvent imprégné de culture et de philosophie orientales. Le détour, comme moyen d'accès, et le suspens, comme

générateur de possibles, s'inscrivent tous deux contre l'idée de finitude et d'achèvement, deux notions qui entrent en résonance avec les angoisses et les questionnements soulevés dans l'ensemble du corpus. Refusant la possibilité d'une interprétation unique, Salinger s'est attaché à produire une œuvre plurielle, dont chaque lecteur est invité à se saisir pour y discerner ce qui fait écho à sa propre expérience, sur le mode de la ressemblance ou du contraste. L'ultime choix de l'écrivain de se retrancher dans le silence peut se lire comme son emploi le plus radical des stratégies du détour et du suspense : en continuant à écrire jusqu'à la fin de sa vie sans jamais publier, Salinger a en effet su s'assurer de l'infinitude de son œuvre, dont le lecteur ne pourra jamais avoir qu'une vision partielle empêchant l'élucidation d'un sens définitif.





# Bibliographie

## SOURCES PRIMAIRES

### Roman

Salinger, J.D., *The Catcher in the Rye*. 1953. Boston : Little, Brown and Company, 2001.

### Nouvelles et novellas publiées dans des magazines (1940-1965)

Salinger, J. D. « The Young Folks ». *Story* XVI (March-April 1940) : 26-36.

— . « Go See Eddie ». *University of Kansas City Review* VII (December 1940) : 121-124.

— . « The Hang of It ». *Collier's* CVIII (July 12, 1941) : 22.

— . « The Heart of a Broken Story ». *Esquire* XVI (September 1941) : 32, 131-133.

— . « The Long Debut of Lois Taggett ». *Story* XXI (September-October 1942) : 28-34.

— . « Personal Notes on an Infantryman ». *Collier's* CX (December 12, 1942) : 96.

— . « The Varioni Brothers ». *The Saturday Evening Post* CCXVI (July 17, 1943) : 12-13, 76-77.

— . « Both Parties Concerned ». *The Saturday Evening Post* CCXVI (February 26, 1944) : 14, 47-48.

— . « Soft-Boiled Sergeant ». *The Saturday Evening Post* CCXVI (April 15, 1944) : 18, 32, 82-85.

— . « Last Day of the Last Furlough ». *The Saturday Evening Post* CCXVII (July 15, 1944) : 26-27, 61-62, 64.

— . « Once A Week Won't Kill You ». *Story* XXV (November-December 1944) : 23-27.

— . « A Boy in France ». *Saturday Evening Post* CCXVII (March 31, 1945) : 21, 92.

— . « Elaine ». *Story* XXV (March-April 1945) : 38-47.

— . « This Sandwich Has No Mayonnaise ». *Esquire* XXIV (October 1945) : 54-56, 147-149.

- . « The Stranger ». *Collier's* CXVI (December 1, 1945) : 18, 77.
- . « I'm Crazy ». *Collier's* CXVI (December 22, 1945) : 36, 48, 51.
- . « Slight Rebellion Off Madison ». *The New Yorker* (December 1946) : 76-79, 82-86.
- . « A Young Girl in 1941 with No Waist at All ». *Mademoiselle* 25 (May 1947) : 222-223, 292-302.
- . « The Inverted Forest ». *Cosmopolitan* (December 1947) : 73-109.
- . « A Perfect Day for Bananafish ». *The New Yorker* (January 31, 1948) : 21-25.
- . « A Girl I Knew ». *Good Housekeeping* 126 (February 1948) : 37, 186-196.
- . « Uncle Wiggily in Connecticut ». *The New Yorker* (March 20, 1948) : 30-36.
- . « Just Before the War with the Eskimos ». *The New Yorker* (June 5, 1948) : 37-40, 42, 44, 46.
- . « Blue Melody ». *Cosmopolitan* CXXV (September 1948) : 50-51, 112-119.
- . « The Laughing Man ». *The New Yorker* (March 19, 1949) : 27-32.
- . « Down at the Dinghy ». *Harper's* CXCVIII (April 1949) : 87-91.
- . « For Esmé – With Love and Squalor ». *The New Yorker* (April 8, 1950) : 28-36.
- . « Pretty Mouth and Green My Eyes ». *The New Yorker* (July 14, 1951) : 20-24.
- . « De Daumier-Smith's Blue Period ». *World Review* XXXIX (May 1952) : 33-48.
- . « Teddy ». *The New Yorker* (January 31, 1953) : 26-34, 36, 38, 40-41, 44-45.
- . « Franny ». *The New Yorker* (January 29, 1955).
- . « Raise High the Roof Beam, Carpenters ». *The New Yorker* (November 19, 1955).
- . « Zooey ». *The New Yorker* (May 4, 1957).
- . « Seymour – An Introduction ». *The New Yorker* (June 6, 1959).
- . « Hapworth 16, 1924 ». *The New Yorker* (June 19, 1965) : 32-113.

## **Recueils de nouvelles et novellas**

- Salinger, J.D. *Nine Stories*. 1953. Boston : Little, Brown and Company, 1991.
- . *Franny and Zooey*. 1961. Boston : Little, Brown and Company, 1991.
- . *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour – An Introduction*. 1963. Boston : Little, Brown and Company, 1991.
- . *The Complete Uncollected Short-Stories of J.D. Salinger*. Vol I. Berkeley, 1974. (non autorisé)
- . *The Complete Uncollected Short-Stories of J.D. Salinger*. Vol II. Berkeley, 1974. (non autorisé)

## **Nouvelles non-publiées**

- Salinger, J. D. « Mrs. Hinchey » / « Paula ». 1941. Consultée à l'Université du Texas à Austin (Harry Ransom Center).
- . « The Last and Best of the Peter Pans ». 1942. Consultée à la bibliothèque de l'Université de Princeton (Department of Rare Books and Special Collections).
- . « The Children's Echelon ». 1944. Consultée à la bibliothèque de l'Université de Princeton (Department of Rare Books and Special Collections).
- . « Two Lonely Men ». 1944. Consultée à la bibliothèque de l'Université de Princeton (Department of Rare Books and Special Collections).
- . « The Magic Foxhole ». 1944. Consultée à la bibliothèque de l'Université de Princeton (Department of Rare Books and Special Collections).
- . « The Ocean Full of Bowling Balls ». 1945. Consultée à la bibliothèque de l'Université de Princeton (Department of Rare Books and Special Collections).
- . « Birthday Boy ». 1946. Consultée à l'Université du Texas à Austin (Harry Ransom Center).



## Correspondance

- Lobrano, Gus. Letter to J. D. Salinger. 3 October 1949. Box 482, Folder 17. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- Maxwell, William. Letter to Harold Ober. 4 February 1944. Box 412, Folder 6. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to J. D. Salinger. 4 December 1946. Box 439, Folder 13. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to Harold Ober. 8 February 1956. Box 747, Folder 2. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- Mosher, John. Letter to J. D. Salinger. 21 March 1941. Box 365, Folder 15. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- Ober, Harold. Letter to Wolcott Gibbs. 27 January 1944. Box 412, Folder 6. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- Ross, Harold. Letter to J. D. Salinger. 23 October 1951. Box 61, Folder 1. Series 1: Editor. Subseries 1.1: Harold Ross General Files. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- Salinger, J. D. Letter to Harold Ross. 2 September 1951. Box 61, Folder 1. Series 1: Editor. Subseries 1.1: Harold Ross General Files. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to Harold Ross. 6 October 1951. Box 61, Folder 1. Series 1: Editor. Subseries 1.1: Harold Ross General Files. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to William Maxwell. 11 December 1941. Box 365, Folder 15. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.

- . Letter to John Mosher. 17 March 1941. Box 365, Folder 15. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to Wolcott Gibbs. 20 January 1944. Box 412, Folder 6. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to William Maxwell. 19 November 1946. Box 439, Folder 13. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to Gus Lobrano. 13 January 1948. Box 468, Folder 20. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to Gus Lobrano. 20 September 1948. Box 468, Folder 20. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to Gus Lobrano. 12 October 1949. Box 482, Folder 17. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to Gus Lobrano. 20 October 1949. Box 482, Folder 17. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to Gus Lobrano. 17 September (year unknown). Box 482, Folder 17. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to Gus Lobrano. 14 January 1949. Box 482, Folder 17. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to Gus Lobrano. February 1950. Box 498, Folder 5. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to Gus Lobrano. 20 April 1950. Box 498, Folder 5. Series 3: Editorial

- Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to Gus Lobrano. 2 May 1950. Box 498, Folder 5. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to Gus Lobrano. October 1950. Box 498, Folder 5. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to William Maxwell. 11 September (year unknown). Box 547, Folder 15. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to William Maxwell. (day and month unknown) 1957. Box 549, Folder 7. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to Gus Lobrano. 1 April 1953. Box 723, Folder 18. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- . Letter to Gus Lobrano. 20 December 1955. Box 739, Folder 6. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- Shawn, William. Letter to J. D. Salinger. 8 November 1956. Box 747, Folder 2. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- Unknown author. Letter to J. D. Salinger. 20 November 1956. Box 747, Folder 2. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.
- White, K. S. Letter to J. D. Salinger. 2 January 1957. Box 756, Folder 2. Series 3: Editorial Correspondence. Series 3.1: General Correspondence, 1928-1951. Manuscripts and Archives Division, New York Public Library, New York, NY. 24 July 2012.

## **Traductions**

Salinger, J. D. *L'attrape-cœurs*. Trad. Jean-Baptiste Rossi. Paris : Robert Laffont, 1953.

—. *L'attrape-cœurs*. Trad. Annie Saumont. Paris : Robert Laffont, 1986.

—. *Nouvelles*. Trad. Jean-Baptiste Rossi. Paris : Robert Laffont, 1961.

—. *Franny et Zooey*. Trad. Bernard Willerval. Paris : Robert Laffont, 1962.

—. *Dressez haut la poutre maîtresse, charpentiers, suivi de Seymour, une introduction*. Trad. Bernard Willerval. Paris : Robert Laffont, 1964.

Pour les nouvelles publiées dans des magazines entre 1940 et 1948 et la *novella* « Hapworth 16, 1924 », les indications de pages qui figurent dans cette thèse correspondent à celles de l'édition pirate de *22 Stories*, téléchargeable sur internet.

Les références aux nouvelles consultées à l'Université de Princeton ne contiennent pas de numérotation car les conditions de lecture et l'interdiction de prendre des notes sur place ne permettaient pas de relever les numéros de pages.

Les nouvelles de Salinger publiées dans le *New Yorker* sont disponibles à la New York Public Library.

## **SOURCES SECONDAIRES**

### **SALINGER**

## **Bibliographies**

Beebe, Maurice and Jennifer Sperry. « Criticism of J. D. Salinger: A Selected Checklist ». *Modern Fiction Studies* 12 : 3 (1966) : 377-390.

Fiene, Donald M. « J. D. Salinger: A Bibliography ». *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 4 : 1 (1963) : 109-149.

Sublette, Jack R. *J. D. Salinger. An Annotated Bibliography, 1938-1941*. New York & London : Garland Publishing, 1984.

## **Biographies et témoignages**

- Alexander, Paul. *Salinger: A Biography*. New York : St. Martin's Griffin, 1999.
- Beller, Thomas. *J. D. Salinger: The Escape Artist*. New York : Houghton Mifflin Harcourt, 2014.
- Demonpion, Denis. *Salinger intime*. Paris : Robert Laffont, 2018.
- Kubica, Chris et Will Hochman, éd. *Letters to J.D. Salinger*. Madison : The University of Wisconsin Press, 2002.
- Maynard, Joyce. *At Home in the World*. New York : Picador, 1998.
- Rakoff, Joanna. *My Salinger Year*. London : Bloomsbury Circus, 2014.
- Salerno, Shane et David Shields. *Salinger*. New York : Simon & Schuster, 2013.
- Salinger, Margaret A. *Dream Catcher: A Memoir*. 2000. New York : Washington Square press ; London : Pocket Books, 2010.
- Slawenski, Kenneth. *J. D. Salinger: A Life*. 2011. New York : Random House, 2012.

## **Monographies**

- Alexander, Charlotte A. *J. D. Salinger's The Catcher in the Rye : A Critical Commentary*. New York : Monarch, 1965.
- . *Salinger's Franny and Zooey, and Nine Stories : A Critical Commentary*. New York : Monarch, 1966.
- Alsen, Eberhard. *Salinger's Glass Stories as a Composite Novel*. Troy, New York: Whitston, 1983.
- . *A Reader's Guide to J. D. Salinger*. Westport : Greenwood, 2002.
- Beidler, Peter. *A Reader's Companion to J. D. Salinger's The Catcher in the Rye*. Seattle : Coffeetown Press, 2009.
- Brown, Merle Elliott. *J. D. Salinger: The Innocent are Dead*. Atlanta : Tauber, 1979.
- Buitenhuis, Peter. *Five American Moderns: Mary McCarthy, Stephen Crane, J. D. Salinger, Eugene O'Neill, H. L. Mencken*. Toronto : Roger Ascham, 1968.
- Chandra, Subhash. *The fiction of J. D. Salinger. A Study in the Concept of Man*. Londres : Sangam, 2000.

- Claro, Joseph. *J. D. Salinger's The Catcher in the Rye*. Woodbury : Barron's, 1984.
- Couty, Christelle. *Révélation de l'individu à travers sa révolte dans Corto Maltese de Hugo Pratt et L'attrape-coeurs de Jerome-David Salinger*. Limoges : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1999.
- Donnelly, Brian. *J. D. Salinger: The Catcher in the Rye*. Harlow : Longman, 1995.
- French, Warren. *J. D. Salinger*. New York : Twayne, 1963.
- Graham, Sarah. *Salinger's The Catcher in the Rye*. 2007. Londres : Continuum, 2010.
- Hamilton, Ian. *In Search of J. D. Salinger*. 1988. London : William Heinemann Ltd ; London : Bloomsbury, 1998.
- Hamilton, Kenneth. *J. D. Salinger: A Critical Essay*. Grand Rapids, MI : Eerdmans, 1967.
- Handley, Graham. *Salinger: The Catcher in the Rye*. London : Pan, 1987.
- Harper, Howard M. *Desperate Faith: A Study of Bellow, Salinger, Mailer, Baldwin and Updike*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1967.
- Hassan, Ihab. *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*. 1961. Princeton : Princeton University Press, 1971.
- Hipkiss, Robert A. *Jack Kerouac, Prophet of the New Romanticism: A Study of the Published Works of Kerouac and a Comparison of them to those of J. D. Salinger, James Purdy, John Knowles, and Ken Kessey*. Lawrence : Regents, 1976.
- Holzman, Robert S. *J. D. Salinger's The Catcher in the Rye*. New Jersey : Research & Education Association, 1995.
- Kallen, Stuart A. *Understanding The Catcher in the Rye*. San Diego : Lucent, 2001.
- Kumar, Anil. *Alienation in the Fiction of Carson McCullers, J. D. Salinger, and James Purdy*. Amritsar : Guru Nanak Dev U, 1991.
- Light, James F. *Salinger's The Catcher in the Rye: A Critical Commentary*. New York : Barrister, 1966.
- Lundquist, James. *J. D. Salinger*. New York : Ungar, 1979.
- Martel, Claire. *Lectures d'une œuvre : The Catcher in the Rye de J. D. Salinger*. Paris : Éditions du Temps, 1999.
- Miller, James E., Jr.. *J. D. Salinger*. Minneapolis : U of Minnesota P, 1965.

- Namba, Tatsuo. *The Language of Salinger's The Catcher in the Rye*. Tokyo : Shinozaki Shorin, 1984.
- Pinsker, Sanford. *The Catcher in the Rye: Innocence Under Pressure*. New York : Twayne, 1993.
- . *Understanding The Catcher in the Rye: A Study Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents*. Westport : Greenwood, 1999.
- Rosen, Gerald. *Zen in the Art of J. D. Salinger*. Berkeley, CA : Creative Arts, 1977.
- Simonson, Harold P. and Philip E. Hager. *Salinger's The Catcher in the Rye: Clamor vs. Criticism*. Lexington, MA : D.C. Heath, 1963.
- Steinle, Pamela Hunt. *In Cold Fear : The Catcher in the Rye: Censorship Controversies and Postwar American Character*. Columbus : Ohio State UP, 2000.
- Vesque-Dufrénot, Arlette. *The Catcher in the Rye by J. D. Salinger*. Paris : Ellipses, 1999.
- Wenke, John Paul. *J.D. Salinger: A Study of the Short Fiction*. Boston : Twayne, 1991.

### **Recueils d'articles**

- Belcher, William F. and James W. Lee, eds. *J.D. Salinger and the Critics*. Belmont, CA : Wadsworth Publishing Co., 1962.
- Bloom, Harold, ed. *J. D. Salinger: Modern Critical Views*. New York, New Haven, Philadelphia : Chelsea House, 1987.
- . *Holden Caulfield*. New York, Philadelphia : Chelsea House, 1990.
- . *J.D. Salinger's Short Stories*. New York : Bloom's Literary Criticism, 2011.
- Broes, Arthur T., et al. *Lectures on Modern Novelists: William Golding, J. D. Salinger, Jack Kerouac, Thomas Wolfe, Henry James, and David Michael Jones*. Pittsburgh : Carnegie Inst. of Technology Dept. Of English, 1963.
- Engel, Steven, éd. *Readings on The Catcher in the Rye*. San Diego : Greenhaven, 1998.
- Grunwald, Henry Anatole, ed. *Salinger. The Classic Critical and Personal Portrait*. 1962. New York : Harper Perennial, 2009.
- Gwynn, Frederick L. et Joseph Blotner. *The Fiction of J.D. Salinger*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1958.
- Kotzen, Kip et Thomas Beller, édés. *With Lover and Squalor: 14 Writers Respond to the*

*Work of J. D. Salinger*. New York : Broadway, 2001.

Laser, Marvin et Norman Fruman, eds. *Studies in J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. New York : The Odyssey Press, 1963.

Marsden, Malcolm M., ed. *If You Really Want to Know: A Catcher Casebook*. Chicago : Scott & Foresman, 1963.

Mathé, Sylvie, et al. *Profils Américains n°14: J.D. Salinger*. Montpellier : Publications Montpellier 3, 2001.

McDuffie, Brad, éd. *Teaching Salinger's Nine Stories*. Wickford : News Street Communications, 2011.

Salzberg, Joel, ed. *Critical Essays on The Catcher in the Rye*. Boston : Hall, 1990.

Salzman, Jack, ed. *New Essays on The Catcher in the Rye*. Cambridge : Cambridge UP, 1991.

Steed, J. P., éd. *Catcher in the Rye: New Essays*. New York : Lang, 2002.

Strauch, Carl F. ed. *Salinger, Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Madison, U of Wisconsin, 1963.

### **Thèses universitaires**

Ben Arfa, Inès. « L'ambivalence de la représentation chez J. D. Salinger ». Thèse de doctorat. Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2006.

Boudonnet, Vinciane. « La Marginalité chez J. D. Salinger : de l'exclusion à la quête mystique ». Thèse de doctorat. Université de Toulouse – Le Mirail II, 2005.

Happe, François. « L'évolution de Jerome David Salinger ». Thèse de doctorat. Université de Paris-Sorbonne, 1978.

Perl, Sarah B. « The Deconstruction of the Process of Canonization: J. D Salinger's *The Catcher in the Rye* ». Thèse de doctorat. Brown University, 1983.



## Interviews

Eppes, Betty. « What I Did Last Summer ». *Paris Review* (Summer 1981) : 221-239.

Fosburgh, Lacey. « J. D. Salinger Speaks About His Silence ». *New York Times* (November 3, 1974) : 1, 69.

## Articles

Aikant, Satish C. « The Theme of Quest in *The Catcher in the Rye* ». *Kyushu American Literature* 24 (July 1983) : 54-59.

—. « From Alienation to Accommodation: Salinger's *Franny and Zooey* ». *Kyushu American Literature* 28 (October 1987) : 39-44.

Alsen, Eberhard. « Seymour: A Chronology ». *English Record* 29 (1978) : 28-30.

—. « 'Raise High the Roofbeam, Carpenters' and the Amateur Reader ». *Studies in Short Fiction* 17 (1980) : 39-47.

—. « The Role of Vedanta Hinduism in Salinger's Seymour Novel ». *Renascence* 33: 2 (Winter 1981) : 99-116.

—. « New Light on the Nervous breakdowns of Salinger's Sergeant X and Seymour Glass ». *CLA Journal* 45 : 3 (2002) : 379-387.

Amur, G. S. « Theme, Structure, and Symbol in *The Catcher in the Rye* ». *Indian Journal of American Studies* 1 (1969) : 11-24.

Antico, John. « The Parody of J. D. Salinger: Esmé and the Fat Lady Exposed ». *Modern Fiction Studies* 12 : 3 (1966) : 325-340.

Balber, Peter. « Configurations of the Ego: Studies of Mailer, Roth, and Salinger ». *Studies in the Novel* 12 : 1 (Spring 1980) : 73-81.

Barr, Donald. « Saints, Pilgrims and Artists ». *Salinger. The Classic Critical and Personal Portrait*. Ed. Henry Grunwald. New York : Harper Perennial, 2009. 10-176.

—. « Ah, Buddy: Salinger ». *The Creative Present : Notes on Contemporary American Fiction*. Ed. Nona Balakian and Charles Simmons. Garden City, NY : Doubleday, 1963. 27-62.

Barron, Cynthia M. « The Catcher and the Soldier: Hemingway's 'Soldier's Home' and Salinger's *The Catcher in the Rye* ». *The Hemingway Review* 2 : 1 (Fall 1982) : 70-73.

- Baskett, Sam S. « The Splendid/Squalid World of J. D. Salinger ». *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 4 : 1 (1963) : 48-61.
- Baumbach, Jonathan. « The Saint As a Young Man: A Reappraisal of *The Catcher in the Rye* ». *Modern Language Quarterly* 25 : 4 (December 1964) : 461-472.
- Bawer, Bruce. « Salinger's Arrested Development ». *The New Criterion* 5:1 (September 1986) : 34-47.
- Bell, Barbara. « 'Holden Caulfield in Doc Martens': *The Catcher in the Rye* and *My So-Called Life* ». *Studies in Popular Culture* 19 : 1 (October 1996) : 47-57.
- Belletto, Steven. « Digression, Ethical Work, and Salinger's Postmodern Turn ». *Literature Interpretation Theory* 22 : 1 (January-March 2011) : 4-24.
- Bellman, Samuel I. « New Light on Seymour's Suicide: Salinger's 'Hapworth 16, 1924' ». *Studies in Short Fiction* 3 (1966) : 348-351.
- . « Peripheral Characters in *Huckleberry Finn* and *Catcher in the Rye* ». *Mark Twain Journal* 19 : 1 (1977-1978) : 4-6.
- Bidney, Martin. « The Aestheticist Epiphanies of J. D. Salinger: Bright-Hued Circles, Spheres, and Patches; 'Elemental' Joy and Pain ». *Style* 34 : 1 (Spring 2000) : 117-131.
- Blei, Norbert. « If You Want to Know the Truth...: *The Catcher in the Rye* ». *Censored Books: Critical Viewpoints*. Nicholas J. Karolides, Lee Burrell, and John M. Kean, eds. Metuchen, NJ : Scarecrow, 1993. 159-166.
- Blotner, Joseph L. « Salinger Now: An Appraisal ». *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 4:1 (1963) : 100-108.
- Bonnet, Michèle. « La casquette de Holden Caulfield: détail et travail de l'inconscient dans *The Catcher in the Rye* ». *Profils Américains 14 : J. D. Salinger*. Éd. Sylvie Mathé. Montpellier : Publications Montpellier 3, 2001. 99-122.
- Bostwick, Sally. « Reality, Compassion and Mysticism ». *Midwest Review* 5 (1963) : 30-43.
- Branch, Edgar. « Mark Twain and J. D. Salinger: A Study in Literary Continuity ». *Salinger. The Classic Critical and Personal Portrait*. Ed. Henry Grunwald. New York : Harper Perennial, 2009. 205-217.
- Breit, Harvey. « Reader's Choice ». *Holden Caulfield*. Ed. Harold Bloom. New York :

Chelsea, 1990. 6-7

- Bryan, James. « A Reading of Salinger's "For Esme – with Love and Squalor" ». *Criticism* 9 (1967) : 275-288.
- . « J. D. Salinger: The Fat Lady and the Chicken Sandwich ». *College English* 23 (December 1961) : 226-229.
- . « A Reading of Salinger's "Teddy" ». *American Literature* 40 : 3 (November 1968) : 352-369.
- . « Sherwood Anderson and *The Catcher in the Rye*: A Possible Influence ». *Notes on Contemporary Literature* 1 : 5 (1971) : 2-6.
- . « The Psychological structure of *The Catcher in the Rye* ». *Publications of the Modern Language Association (PMLA)* 89 (1974) : 1065-1074.
- . « The Admiral and Her Sailor in Salinger's "Down at the Dinghy" ». *Studies in Short Fiction* 17 (1980) : 174-178.
- Buflithis, Philip H. « J. D. Salinger and the Psychiatrist ». *West Virginia University Philological Papers* 21 (1974) : 67-77.
- Burke, Fidelian, F.S.C. « Salinger's "Esme": Some Matters of Balance ». *Modern Fiction Studies* 12 : 3 (1966) : 341-347.
- Burrows, David J. « Allie and Phoebe ». *Holden Caulfield*. Ed. Harold Bloom. New York : Chelsea, 1990. 80-86.
- Burton, Summer Anne. « Three Unpublished J.D. Salinger Stories Have Leaked Online ». *buzzfeed.com* (27 novembre 2013). En ligne. Consulté le 29 novembre 2013. <<http://www.buzzfeed.com/summeranne/three-unpublished-jd-salinger-stories-have-allegedly-leaked>>
- Bythe, Hal and Charlie Sweet. « Falling in Salinger's *The Catcher in the Rye* ». *Notes on Contemporary Literature* 32 (2002) : 5-6.
- . « The Caulfield Family of Writers in *The Catcher in the Rye* ». *Notes on Contemporary Literature* 32 (2002) : 6-7.
- . « Holden's Mysterious Hat ». *Notes on Contemporary Literature* 32 (2002) : 7-8.
- . « Holden, the Bomb, and Dr Strangelove ». *Notes on Contemporary Literature* 34 (2004) : 11-12.

- Cabau, Jacques. « J. D. Salinger, *l'Attrape-cœur* ». *La Prairie perdue*. Paris : Seuil, 1966. 294-312.
- Cagle, Charles. « *The Catcher in the Rye* Revisited ». *Midwest Quarterly* 4 (1963) : 343-351.
- Castronovo, David. « Holden Caulfield's Legacy ». *New England Review* 22 (2001) : 180-186.
- Chester, Alfred. « Salinger: How to Love without Love ». *Commentary* 35 (1963) : 467-474.
- Chouleur, Jacques. « *L'Attrape-cœur* : une parabole bouddhiste ». *Mythes, croyances et religions dans le monde anglo-saxon* 7. Case, France (MCRel), 1989 : 73-83.
- Cochoy, Nathalie. « Les graffiti sur le mur : New York dans *The Catcher in the Rye* ». *Profils Américains 14 : J. D. Salinger*. Éd. Sylvie Mathé. Montpellier : Publications Montpellier 3, 2001. 83-98.
- Cohen, Hubert I. « “A Woeful Agony Which Forced Me to Begin My Tale” : *The Catcher in the Rye* ». *Modern Fiction Studies* 12 : 3 (1966) : 355-366.
- Coles, Robert. « Anna Freud and J. D. Salinger's Holden Caulfield ». *Virginia Quarterly Review* (Spring 2000) : 214-224.
- Conard, Robert C. « Two Novels about Outsiders: The Kinship of J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye* with Heinrich Boll's *Ansichten eines Clowns* ». *University of Dayton Review* 5 : 3 (1968-1969) : 23-27.
- Corbett, Edward P. J. « Raise High the Barriers, Censors ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 134-142.
- Costa de Beauregard, Raphaëlle. « Écrivain et marginalité : le roman de Salinger, *The Catcher in the Rye* ». *La Marginalité dans la littérature et la pensée anglaises*. Actes du colloque de 1983. Ed. Nadia J. Rigaud. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1983. 165-180.
- Costello, Donald P. « Salinger and His Critics ». *Commonweal* 79 (1963) : 132-135.
- . « The Language of *The Catcher in the Rye* ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 92-104.

- Cotter, James Finn. « Religious Symbols in Salinger's Shorter Fiction ». *Studies in Short Fiction* 15 (1978) : 121-132.
- . « A Source for Seymour's Suicide: Rilke's *Voices* and Salinger's *Nine Stories* ». *Papers on Language and Literature* 25 : 1 (Winter 1989) : 83-98.
- Cowan, Michael. « Holden's Museum Pieces : Narrator and Nominal Audience in *The Catcher in the Rye* ». *New Essays on The Catcher in the Rye*. Ed. Jack Salzman. Cambridge : Cambridge UP, 1991. 35-56.
- Daughtry, Vivian F. « A Novel Worth Teaching: Salinger's *The Catcher in the Rye* ». *Virginia English Bulletin* 36 (1986) : 88-94.
- Davis, Tom. « J. D. Salinger: "The Sound of One Hand Clapping" ». *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 4 : 1 (1963) : 41-47.
- Davison, Richard Allan. « Salinger Criticism and "The Laughing Man" : A Case of Arrested Development ». *Studies in Short Fiction* 18 : 1 (Winter 1981) : 1-15.
- Deer, Irving and John H. Randall. « J. D. Salinger and the Reality beyond Words ». *Lock Haven Review* 6 (1964) : 14-29.
- Detweiler, Robert. « J. D. Salinger and the Quest for Sainthood ». *Four Spiritual Crises in Mid-Century American Fiction*. Gainesville : U of Florida P, 1964. 36-43.
- Dev, Jai. « Strategies of Self-Defence : Self-Reflexivity in *Franny and Zooey* ». *Panjab University Research Bulletin (Arts)* 21 : 1 (April 1990) : 17-41.
- . « Franny and Flaubert ». *Journal of American Studies* 25 : 1 (April 1991) : 81-85.
- Didion, Joan. « Finally (Fashionably) Spurious ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 232-234.
- Ducharme, Edward. « J. D., Sonny, Sunny, and Holden ». *English Record* 19 : 2 (1968) : 54-58.
- Dugan, Lawrence. « Holden and the Lunts ». *Notes and Queries* 52 (250) : 4 (2005) : 510-511.
- Edwards, Duane. « Holden Caulfield : "Don't Ever Tell Anybody Anything" ». *ELH* 44 (Fall 1977) : 554-565.
- Ely, Mary. « A Cup of Consecrated Chicken Soup ». *Catholic World* 202 (1965-1966) :

298-301.

- Emerson, Gloria. « The Children in the Field ». *TriQuarterly* 65 (Winter 1986) : 221-228.
- Fiedler, Leslie. « Up from Adolescence ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 235-240.
- Fiedler, Leslie. « The Eye of Innocence ». *Salinger. The Classic Critical and Personal Portrait*. Ed. Henry Grunwald. New York : Harper Perennial, 2009. 218-245.
- Fleissner, Robert F. « Salinger's Caulfield: A Refraction of Copperfield and His Caul ». *Notes on Contemporary Literature* 3 : 3 (1973) : 5-7.
- . « Caulfield and Copperfield, Word Ways ». *The Journal of Recreational Linguistics* 27 : 4 (November 1994) : 249-250.
- Fraysse, Suzanne. « Salinger : le texte et ses fantômes ». *Profils Américains 14 : J. D. Salinger*. Éd. Sylvie Mathé. Montpellier : Publications Montpellier 3, 2001. 155-168.
- Freedman, Carl. « Memories of Holden Caulfield and of Miss Greenwood ». *Southern Review* 39 (2003) : 401-417.
- French, Warren. « The Phony World and the Nice World ». *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 4 : 1 (1963) : 21-30.
- . « Holden's Fall ». *Modern Fiction Studies* 10 (1965) : 389.
- Furst, Lilian R. « Dostoyevsky's *Notes from Underground* and Salinger's *The Catcher in the Rye* ». *Canadian Review of Comparative Literature* 5 (1978) : 72-85.
- Galloway, David D. « The Lover Ethic ». *The Absurd Hero in American Fiction : Updike, Styron, Bellow, Salinger*. Rev. ed. Austin : University of Texas Press, 1966. 140-173.
- Geddes, John. « W.P. on J.D: Kinsella talks about writing Salinger into *Shoeless Joe* ». *Macleans's*, 29 Jan. 2010. En ligne. Consulté le 4 juillet 2017. <<http://www.macleans.ca/politics/ottawa/w-p-on-j-d-kinsella-talks-about-writing-salinger-into-shoeless-joe/>>
- Geismar, Maxwell. « The Wise Child and the *New Yorker* School of Fiction ». *Salinger. The Classic Critical and Personal Portrait*. Ed. Henry Grunwald. New York : Harper Perennial, 2009. 87-101
- Glasser, William. « *The Catcher in the Rye* ». *Holden Caulfield*. Ed. Harold Bloom. New

- York : Chelsea, 1990. 87-103.
- Glazier, Lyle. « The Glass Family Saga: Argument and Epiphany ». *College English* 27 (December 1965) : 248-251.
- Goldhurst, William. « The Hyphenated Ham Sandwich of Ernest Hemingway and J. D. Salinger: A Study in Literary Continuity ». *Fitzgerald/Hemingway Annual* (1970) : 136-150.
- Goldstein, Bernice, and Sanford Goldstein. « Zen and Salinger ». *Modern Fiction Studies* 12 : 3 (1966) : 313-324.
- . « Zen and *Nine Stories* ». *Renascence* 22 (1970) : 171-182.
- . « Bunnies and Cobras : Zen Enlightenment in Salinger » *Discourse* 13 (1970) : 98-106.
- . « “Seymour : An Introduction” : Writing as Discovery ». *Studies in Short Fiction* 7 (1970) : 248-256.
- . « Some Zen References in Salinger ». *Literature East and West* 15 (1971) : 83-95.
- . « Ego and “Hapworth 16, 1924” ». *Renascence* 24 (1972) : 159-167.
- . « Seymour's Poems ». *Literature East and West* 17 (1973) : 335-348.
- Goodman, Anne L. « Mad About Children ». *New Republic* (July 16, 1951).
- Grant, Barry. « Looking Through the Glasses: J. D. Salinger's Wise Children and Gifted Education ». *Gifted Child Quarterly* 46 (2002) : 6-14.
- Greiner, Donald J. « Updike and Salinger: A Literary Incident ». *Critique : Studies in Contemporary Fiction* 47 (2006) : 115-130.
- Grimal, Claude. « Holden Caulfield : au delà du personnage de Peter Pan et de l'adolescent rebelle ». *Profils Américains 14 : J. D. Salinger*. Éd. Sylvie Mathé. Montpellier : Publications Montpellier 3, 2001. 147-154.
- Gross, Theodore L. « J. D. Salinger: Suicide and Survival in the Modern World ». *South Atlantic Quarterly* 68 (1969) : 454-462.
- Gutwillig, Robert. « Everybody's Caught *The Catcher in the Rye* ». *J.D. Salinger: Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 1-5.

- Gwynn, Frederick L. and Joseph L. Blotner. « The High Point of Salinger's Art: "For Esmé – With Love and Squalor" ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 251—253.
- Gwynn, Frederick L. and Joseph L. Blotner. « One Hand Clapping ». *The Classic Critical and Personal Portrait*. Ed. Henry Grunwald. New York : Harper Perennial, 2009. 102-114.
- Hagopian, John V. « "Pretty Mouth and Green my Eyes": Salinger's Paolo and Francesca in New York ». *Modern Fiction Studies* 12 : 3 (1966) : 349-354.
- Hainsworth, J. D. « J. D. Salinger ». *Hibbert Journal* 64 (1966) : 63-64.
- Hale, John K. « Salinger's *The Catcher in the Rye* » *Explicator* 60 (2002) : 220-221.
- Hamilton, Ian. « J. D. Salinger versus Random House Inc. » *Granta* 23 (1988) : 197-218.
- Hamilton, Kenneth. « One Way to Use the Bible: The Example of J. D. Salinger ». *Christian Scholar* 47 (1964) : 243-251.
- . « J. D. Salinger's Happy Family ». *Queen's Quarterly* 71 (1964) : 176-187.
- . « Hell in New York: J. D. Salinger's "Pretty Mouth and Green My Eyes" ». *Dalhousie Review* 47 (1967) : 394-399.
- Handa, Takuya. « On Interpretations of J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye* ». *Kyushu American Literature* 21 (1980) : 42-53.
- Happe, François. « Signe et production du sens dans "Pretty Mouth and Green My Eyes" de J. D. Salinger ». *Revue Française d'Études Américaines (RFEA)* 13 : 37 (juillet 1988) : 227-234.
- . « De 'The Young Folks' à 'Hapworth 16, 1924': l'évolution de Jerome David Salinger ». *Profils Américains 14 : J. D. Salinger*. Éd. Sylvie Mathé. Montpellier : Publications Montpellier 3, 2001. 19-34.
- . « Jerome David Salinger (1919-2010) : l'ombre et la lumière ». *Transatlantica* 1 (2010). En ligne. Consulté le 3 septembre 2012. <  
<http://transatlantica.revues.org/4784>>.
- Harper, Howard M., Jr. « J. D. Salinger: Through the Glasses Darkly ». *Desperate Faith: A Study of Bellow, Salinger, Mailer, Baldwin and Updike*. Chapel Hill : U of North



- Carolina P, 1967. 65-95.
- Hassan, Ihab. « The Idea of Adolescence in American Fiction » *American Quarterly* 10 (1958) : 312-324.
- . « Almost the Voice of Silence: The Later Novelettes of J. D. Salinger ». *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 4 : 1 (Winter 1963) : 5-20.
- . « J. D. Salinger: Rare Quixotic Gesture ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 57-68.
- Howell, John M. « Salinger and the Waste Land ». *Modern Fiction Studies* 12 : 3 (1966) : 367-375.
- Heiserman, Arthur, and James E. Miller, Jr. « J.D. Salinger: Some Crazy Cliff ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 23-30.
- Hermann, John. « J. D. Salinger: Hello Hello Hello ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 254-258.
- Hicks, Granville. « J. D. Salinger: Search for Wisdom ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 88-91.
- Jordison, Sam. « Is JD Salinger's Franny and Zooey posturing or profound? ». *The Guardian*. 19 juillet 2016. En ligne. Consulté le 22 juillet 2016. <<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2016/jul/19/is-jd-salingers-franny-and-zooey-posturing-or-profound>>
- Kaplan, Charles. « Holden and Huck: The Odisseys of Youth ». *College English* 18 (1956-1957) : 76-80.
- Kaufman, Anthony. « Along This Road Goes No One: Salinger's "Teddy" and the Failure of Love ». *Studies in Short Fiction* 35 (1998) : 129-140.
- Kazin, Alfred. « J. D. Salinger: "Everybody's Favorite" ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 216-226.
- Kinney, Arthur F. « J. D. Salinger and the Search for Love ». *Texas Studies in Literature*

- and Language* 5 (1963) : 111-126.
- . « The Theme of Charity in *The Catcher in the Rye* ». *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters* 48 (1963) : 691-702.
- Kirschner, Paul. « Salinger and His Society: The Pattern of *Nine Stories* ». *Literary Half-Yearly* 14 : 2 (1973) : 63-78.
- . « Salinger and Scott Fitzgerald: Complementary American Voices ». *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 17 : 1 (1987) : 53-73.
- Korte, Barbara. « Narrative Perspective in the Works of J. D. Salinger ». *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 20 : 2 (1987) : 343-351.
- Kranidas, Thomas. « Point of View in Salinger's "Teddy" ». *Studies in Short Fiction* 2 (1964) : 89-91.
- Lane, Gary. « Seymour's Suicide Again: A New Reading of J. D. Salinger's "A Perfect Day for Bananafish" ». *Studies in Short Fiction* 10 (1973) : 27-33.
- Laser, Marvin. « Character Names in *The Catcher in the Rye* ». *California English Journal* 1 : 1 (1965) : 29-40.
- Leitch, David. « The Salinger Myth ». *Salinger: The Classic Critical and Personal Portrait*. Ed. Henry Grunwald. New York : Harper Perennial, 2009. 69-77.
- Lemardeley, Marie-Christine. « Dire ou ne pas dire : la vérité selon Holden Caulfield ». *Profils Américains 14 : J. D. Salinger*. Éd. Sylvie Mathé. Montpellier : Publications Montpellier 3, 2001. 169-180.
- Lévy, Paule. « 'For Esmé – with Love and Squalor' : la lettre en souffrance ». *Profils Américains 14 : J. D. Salinger*. Éd. Sylvie Mathé. Montpellier : Publications Montpellier 3, 2001. 49-64.
- Lewis, Jonathan P. « All That David Copperfield Kind of Crap: Holden Caulfield's Rejection of Grand Narratives ». *Notes on Contemporary Literature* 32 (2002) : 3-5.
- Lewis, Roger. « Textual Variants in J. D. Salinger's *Nine Stories* ». *Resources for American Literary Study* 10 (1980) : 79-83.
- Lish, Gordon. « A Fool for Salinger ». *The Antioch Review* 44 :4 (Fall 1986) : 408-415.
- Livingston, James T. « J. D. Salinger: The Artist's Struggle to Stand on Holy Ground ». *Adversity and Grace : Studies in Recent American Literature*. Ed. Nathan A. Scott.

- Chicago : U of Chicago P, 1968. 113-132.
- Lodge, David. « Family Romances ». *Times Literary Supplement*, London (13 June 1975) : 642.
- Longstreth, Thomas M. « New Novels in the News ». *Christian Science Monitor* (July 1951) : 11.
- Lorch, Thomas M. « J. D. Salinger: The Artist, the Audience, and the Popular Arts ». *South Dakota Review* 5 : 4 (1967-68) : 3-13.
- Luedtke, Luther S. « J. D. Salinger and Robert Burns: The Catcher in the Rye ». *Modern Fiction Studies* 16 (1970) : 198-201.
- Lundquist, James. « A Cloister of Reality: The Glass Family ». *J. D. Salinger's Short Stories*. New York : Bloom's Literary Criticism, 2011. 29-52.
- Luscher, Robert M. « Textual Variants in J. D. Salinger's "De Daumier-Smith's Blue Period" ». *Resources for American Literary Study* 18 : 1 (1992) : 53-57.
- Lyons, John O. « The Romantic Style of Salinger's "Seymour: An Introduction" ». *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 4 : 1 (1963) : 62-69.
- Marcet, Jean. « Aspects de la fuite dans *The Catcher in the Rye* : Les Vertes Collines d'Afrique ». *Études Anglo-Américaines*. Paris : Belles Lettres, 1982. 107-118.
- Martin, Robert A. « Remembering Jane in *The Catcher in the Rye* ». *Notes on Contemporary Literature* 28:4 (September 1998) : 2-3.
- Marvin, Laser, and Norman Fruman. « Salinger: The Early Reviews ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of *The Catcher in the Rye* and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 6-22.
- Masuda, Takahiro. « J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye* : An Analysis on Times, Space, and Love ». *Chu-Shikoku Studies in American Literature* 14 (1978) : 35-47.
- Mathé, Sylvie. « De la subversion à la séduction : la rhétorique du discours affectif dans *The Catcher in the Rye* ». *Hagiographie et iconoclastie : modèles américains*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1984. 41-54.
- . « Holden Caulfield et le fou qui vivait dans les tombes. Réflexion sur une péripécie de Marc (le Démoniaque de Gérasa : Marc 5.1-20) ». *États-Unis d'hier, États-Unis d'aujourd'hui*. Éd. Serge Ricard. Paris : L'Harmattan, 1999. 361-380.

- . « J.D. Salinger, cinquante ans après *The Catcher in the Rye* ». *Profils Américains 14 : J. D. Salinger*. Éd. Sylvie Mathé. Montpellier : Publications Montpellier 3, 2001. 7-18.
- . « 'If you want to stay alive' : les motifs mythiques du *Puer Aeternus* et du *Livre des Morts* dans *The Catcher in the Rye* ». *Profils Américains 14 : J. D. Salinger*. Éd. Sylvie Mathé. Montpellier : Publications Montpellier 3, 2001. 123-146.
- . « Some sort of trembling melody : la guerre en creux de J. D. Salinger ». *Écriture(s) de la guerre aux Etats-Unis des années 1850 aux années 1970*. Clermont : Publications de l'Université de Clermont II, 2003. 111-123.
- Maxwell, William. « J. D. Salinger ». *Book of the Month Club News* (July 1951) : 5-6.
- McCarthy, Mary. « J. D. Salinger's Closed Circuit ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 245-250.
- McClintock, James I. « The Book of Daniel: E. L. Doctorow's *The Catcher in the Rye* ». *Notes on Contemporary Literature* 28:1 (January 1998) : 6-8.
- McDuffie, Bradley R. « For Ernest, with Love and Squalor: The Influence of Ernest Hemingway on J. D. Salinger ». *The Hemingway Review* 30 : 2 (Spring 2011) : 88-98.
- McNamara, Eugene. « Holden as Novelist ». *English Journal* 54 (1965) : 166-170.
- McSweeney, Kerry. « Salinger Revisited ». *Critical Quarterly* 20 : 1 (1978) : 61-68.
- Medovoi, Leerom. « Democracy, Capitalism, and American Literature : The Cold War Construction of J. D. Salinger's Paperback Hero ». *The Other Fifties : Interrogating Midcentury American Icons*. Ed. Joel Foreman. Urbana : U of Illinois P, 1997. 255-287.
- Menand, Louis. « Holden at Fifty. *The Catcher in the Rye* and What it Spawned ». *The New Yorker*. 1 octobre 2001, 82-87.
- Méral, Jean. « The Ambiguous Mr. Antolini in Salinger's *Catcher in the Rye* ». *Caliban* 7 (1970). Toulouse : Presses Universitaires du Mirail. 55-58.
- Merkin, Daphne. « Glass House, a Mysterious Romance, long buried, is finally exhumed ». *The New Yorker*. 24 & 31 août 1998.
- Metcalf, Frank. « The Suicide of Salinger's Seymour Glass ». *Studies in Short Fiction* 9 (1972) : 243-246.
- Miller, James E., Jr. « *Catcher* In and Out of History ». *Critical Inquiry* 3 (Spring 1977) :

599-603.

Miller, Edwin Haviland. « In Memoriam: Allie Caulfield ». *Holden Caulfield*. Ed. Harold Bloom. New York : Chelsea, 1990. 132-143.

Mitchell, Susan K. « “To Tell You the Truth” ». *College Language Association Journal* 36:2 (December 1992) : 145-146.

Mizener, Arthur. « The Love Song of J. D. Salinger ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 202-215.

Mondloch, Helen. « Squalor and Redemption: A Profile of J. D. Salinger ». *World and I* 18 (2003) : 232-241.

Nadel, Alan. « Rhetoric, Sanity, and the Cold War: the Significance of Holden Caulfield's Testimony ». *The Centennial Review* 32 : 4 (Fall 1988) : 351-371.

Namba, Tatsuo. « Adverbs Peculiar to American English in J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye* ». *Chu-Shikoku Studies in American Literature* 13 (1977) : 65-76.

—. « Some Notes on the Use of Conjunctions and Conjunctive Phrases in J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye* ». *Chu-Shikoku Studies in American Literature* 14 (1978) : 49-60.

—. « Some Notes on Articles in J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye* ». *Chu-Shikoku Studies in American Literature* 16 (1980) : 11-18.

—. « Notes on Word Order and Negation in J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye* ». *Chu-Shikoku Studies in American Literature* 19 (1983) : 83-94.

Names, Marc. « Comment attraper *L'Attrape-cœurs* ? ». *Le Point* 664, 17 juin 1985.

Noland, Richard W. « The Novel of Personal Formula: J. D. Salinger ». *University Review* 33 (1966) : 19-24.

O'Connor, Dennis L. « J. D. Salinger's Religious Pluralism: The Example of “Raise High the Roof Beam, Carpenters” ». *The Southern Review* 20 : 2 (Spring 1984) : 316-332.

O'Hara, J. D. « No Catcher in the Rye ». *Modern Fiction Studies* 9 (1964) : 370-376.

Ogata, Mayumi. « The Pilgrimage in Salinger's *Franny and Zooey* ». *Kyushu American Literature* 21 (1980) : 62-65.

Ohmann, Carol, and Richard Ohmann. « Reviewers, Critics and *The Catcher in the Rye* ».

- Critical Inquiry* 3 (1976) : 15-37.
- . « Universals and the Historically Particular ». *Critical Inquiry* 3 (Spring 1977) : 773-777.
- Oldsey, Bernard S. « The Movies in the Rye ». *College English* 23 (1961-1962) : 209-215.
- . « Salinger and Golding: Resurrection or Repose ». *College Literature* 6 (1979) : 136-144.
- Ooms, Julie. « “I Mean You Didn’t Really *Know* Walt”: Walt Glass as Salinger’s Way of Keeping His “Oath” About Telling War Stories ». *Journal of the Short Story in English* 62 (Spring 2014). En ligne. Consulté le 12 juillet 2018. <<http://journals.openedition.org/jsse/1427>>
- Pattanaik, Dipti R. « “The Holy Refusal”: A Vedantic Interpretation of J. D. Salinger's Silence ». *Melus* 23 (1998) : 113-127.
- Pecchenino, Daniel. « “If You Want to Know the Truth”: Fair Use, Authenticity, and J. D. Salinger ». *American Literature* 83 :3 (September 2011) : 597-619.
- Pellegrin, Jean-Yves. « Juste avant le cri. *The Catcher in the Rye*: une voix dans les ruines ». *Profils Américains 14 : J. D. Salinger*. Éd. Sylvie Mathé. Montpellier : Publications Montpellier 3, 2001. 181-198.
- Perrine, Laurence. « Teddy? Booper? Or Blooper? ». *Studies in Short Fiction* 4 (1967) : 217-224.
- Pilkington, John. « Mummies and Ducks ». *University of Mississippi Studies in English* 7 (1965) : 15-22.
- . « About This Madman Stuff ». *University of Mississippi Studies in English* 7 (1966) : 65-75.
- Pinsker, Sanford. « The Catcher in the Rye and All: Is the Age of Formative Books Over ? ». *The Georgia Review* 50 : 4 (Winter 1986) : 953-967.
- Prigozy, Ruth. « *Nine Stories*: J. D. Salinger's Linked Mysteries ». *Modern American Short Story Sequences : Composite Fictions and Fictive Communities*. Ed. J. Gerald Kennedy. Cambridge, Eng. : Cambridge UP, 1995. 114-132.
- Purcell, William F. « World War II and the Early Fiction of J. D. Salinger ». *Studies in American Literature* (Kyoto) 28 (1991) : 77-93.

- . « Narrative Voice in J. D. Salinger's "Both Parties Concerned" and "I'm Crazy" ». *Studies in Short Fiction* 33 : 2 (1996) : 278-280.
- Quagliano, Anthony. « "Hapworth 16, 1924": A Problem in Hagiography ». *University of Dayton Review* 8 : 2 (1971) : 35-43.
- Ramamurthy, V. « J. D. Salinger: The Tragicomic Vision ». *Banasthali Patrika* 11 (July 1968) : 37-42.
- Rees, Richard. « The Salinger Situation ». *Contemporary American Novelists*. Ed. Harry T. Moore. Carbondale : Southern Illinois UP, 1964, 95-105.
- Riedle, Walter E. « Some German Ripples of Holden Caulfield's 'Goddam Autobiography' : On Translating and Adapting J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye* ». *Canadian Review of Comparative Literature* 7 (1980) : 196-205.
- Roemer, Danielle M. « The Personal Narrative and Salinger's *Catcher in the Rye* ». *Western Folklore* 51 : 1 (January 1992) : 5-10.
- Roper, Pamela E. « Holden's Hat ». *Notes on Contemporary Literature* 7 : 3 (1977) : 8-9.
- Rosen, Gerald. « A Retrospective Look at *The Catcher in the Rye* ». *American Quarterly* 29 (1977) : 547-562.
- Rosenbaum, Ron. « The Haunted Life of J. D. Salinger ». *Esquire* 127.6 (June 1997) : 48-53, 116-121.
- . « The Flight from Fortress Salinger ». *New York Times Book Review* (October 8, 2000) : 16-17.
- Rot, Sandor. « J. D. Salinger's Œuvre in the Light of Decoding Stylistics and Information-Theory ». *Studies in English and American* 4 (1978) : 85-129.
- Rupp, Richard H. « J. D. Salinger: A Solitary Liturgy ». *Celebration in Postwar American Fiction, 1945-1967*. Coral Gables, Fla : U of Miami P, 1970, 113-131.
- Russell, John. « Salinger, from Daumier to Smith ». *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 4 : 1 (Winter 1963) : 70-87.
- . « Salinger's Feat ». *Modern Fiction Studies* 12 : 3 (1966) : 299-311.
- Schuessler, Jennifer. « Get a Life, Holden Caulfield ». *New York Times*, 20 juin 2009. En ligne. Consulté le 14 juillet 2013. <[http://www.nytimes.com/2009/06/21/weekinreview/21schuessler.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2009/06/21/weekinreview/21schuessler.html?_r=0)>

- Schulz, Max F. « Epilogue to “Seymour : An Introduction”: Salinger and the Crisis of Consciousness ». *Studies in Short Fiction* 5 (1968) : 128-138.
- Schwartz, Arthur. « For Seymour – with Love and Judgement ». *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 4 : 1 (1963) : 88-99.
- Seed, David. « Keeping It in the Family: The Novellas of J. D. Salinger ». *The Modern American Novella*. Ed. A. Robert Lee. New York : St Martin's, 1989. 139-161.
- Seelye, John. « Holden in the Museum ». *New Essays on The Catcher in the Rye*. Ed. Jack Salzman. Cambridge : Cambridge UP, 1991. 23-34.
- Seitzman, Daniel. « Salinger's 'Franny': Homoerotic Imagery ». *American Imago : A Psychoanalytic Journal for Culture, Science, and the Arts* 22 (1965) : 57-76.
- . « Therapy and Antitherapy in Salinger's “Zooey” ». *American Imago : A Psychoanalytic Journal for Culture, Science, and the Arts* 25 (1968) : 140-162.
- Seng, Peter J. « The Fallen Idol: The Immature World of Holden Caulfield ». *College English* 23 (December 1961) : 203-209.
- Sethom, Mohamed. « L'univers verbal de J. D. Salinger ». *Études Anglaises* 21 (1968) : 57-64.
- . « La société dans l'œuvre de J. D. Salinger ». *Études Anglaises* 22 (1969) : 270-278.
- Sharma, Som P. Ranchan. « Echoes of the Gita in Salinger's *Franny and Zooey* ». *The Gita in World Literature*. Ed. C. D. Verma. New Delhi : Sterling, 1990. 214-219.
- Silverberg, Mark. « A Bouquet of Empty Brackets' Author-Function and the Search of J. D. Salinger ». *Dalhousie Review* 75 : 2 (Summer-Fall 1995) : 222-246.
- Simms, L. Moody, Jr. « Seymour Glass: The Salingerian Hero as Vulgarian ». *Notes on Contemporary Literature* 5 : 5 (1975) : 6-8.
- Slabey, Robert M. « *The Catcher in the Rye*: Christian Theme and Symbol ». *CLA Journal* 6 : 3 (March 1963) : 170-183.
- Slethaug, Gordon E. « Seymour: A Clarification ». *J. D. Salinger's Short Stories*. New York : Bloom's Literary Criticism, 2011. 5-20.
- Smith, Dominic. « Salinger's Nine Stories: Fifty Years ». *J. D. Salinger's Short Stories*. New York : Bloom's Literary Criticism, 2011. 115-125.
- Spanier, Sandra Whipple. « Hemingway's “The Last Good Country” and *The Catcher in*



- the Rye: More Than a Family Resemblance* ». *Studies in Short Fiction* 19 : 1 (Winter 1982) : 35-43.
- Stashower, Daniel M. « On First Looking into Chapman's Holden: Speculations on a Murder ». *American Scholar* (Summer 1983) : 373-377.
- Stein, William B. « Salinger's "Teddy": Tat Tvam Asi or That Thou Art ». *Arizona Quarterly* 29 (1973) : 253-265.
- Steiner, George. « The Salinger Industry ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 113-118.
- Stoltz, Craig. « J. D. Salinger's Tribute to Whitt Burnett ». *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal* 27 : 4 (Winter 1981) : 325-331.
- Stone, Edward. « Salinger's Carrousel ». *Modern Fiction Studies* 13 (1967) : 520-523.
- . « Naming in Salinger ». *Notes on Contemporary Literature* 1 : 2 (1971) : 2-3.
- Strauch, Carl F. « Kings in the Back Row: Meaning Through Structure, A Reading of Salinger's *The Catcher in the Rye* ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 143-171.
- . « Salinger : The Romantic Background ». *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 4 (Winter 1963) : 31-40.
- Strong, Paul. « Black Wing, Black Heart – Betrayal in J. D. Salinger's 'The Laughing Man' ». *West Virginia University Philological Papers* 31 (1986) : 91-96.
- Svogun, Margaret duMais. « Salinger's *The Catcher in the Rye* ». *Explicator* 61 (2003) : 110-112.
- . « Repetition, Reversal and the Nature of the Self in Two Episodes of J. D. Salinger's *Catcher in the Rye* ». *English Studies*. 90 : 6 (December 2009) : 695-706.
- Tae, Yasuhiro. « Between Suicide and Enlightenment ». *Kyushu American Literature* 26 (October 1985) : 21-27.
- Takeuchi, Yasuhiro. « The Burning Carousel and Carnavalesque: Subversion and Transcendence at the Close of *The Catcher in the Rye* ». *Studies in the Novel* 34 (2002) : 320-336.

- . « Salinger's *The Catcher in the Rye* ». *Explicator* 60 (2002) : 164-166.
- . « The Zen Archery of Holden Caulfield ». *English Language Notes* 42 (2004) : 55-63.
- Trowbridge, Clinton W. « The Symbolic Structure of *The Catcher in the Rye* ». *Sewanee Review* 74 (1966) : 681-693.
- . « Character and Detail in *The Catcher in the Rye* ». *Holden Caulfield*. Ed. Harold Bloom. New York : Chelsea, 1990. 5-11.
- Updike, John. « *Franny and Zooey* ». *J.D. Salinger: Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 227-231.
- Vallas, Sophie. « Un tout petit voyou dans un petit youyou: la fugue ambiguë de Lionel Tannenbaum ». *Profils Américains 14 : J. D. Salinger*. Éd. Sylvie Mathé. Montpellier : Publications Montpellier 3, 2001. 35-48
- Vanderbilt, Kermit. « Symbolic Resolution in *The Catcher in the Rye*: The Cap, the Carrousel and the American West ». *Western Humanities Review* 17 (1963) : 271-277.
- Veza, Laurette. « J. D. Salinger : L'attrape-cœur, ou : Holden Resartus ». *Les Langues Modernes* 61 : 1 (janvier-février 1967) : 56-63.
- Wakefield, Dan. « The Search for Love ». *Salinger: The Classic Critical and Personal Portrait*. Ed. Henry Grunwald. New York : Harper Perennial, 2009. 176-191.
- Weinberg, Helen. « J. D. Salinger's Holden and Seymour and the Spiritual Activist Hero ». *The New Novel in America*. Ithaca, New York : Cornell UP, 1970. 141-164.
- Wenke, John. « Sergeant X, Esmé, and the Meaning of Words ». *J. D. Salinger's Short Stories*. New York : Bloom's Literary Criticism, 2011. 69-78.
- Wewelblatt, Robert. « Chekhov, Salinger, and Epictetus ». *Midwest Quarterly : A Journal of Contemporary Thought* 28 : 1 (Autumn 1986) : 50-76.
- Whitfield, Stephen J. « Cherished and Cursed: Toward a Social History of *The Catcher in the Rye* ». *New England Quarterly* 70 : 4 (December 1997) : 567-600.
- Wiegand, William. « The Knighthood of J. D. Salinger ». *J.D. Salinger: Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 105-112.
- . « Seventy-Eight Bananas ». *Salinger: The Classic Critical and Personal Portrait*. Ed.

Henry Grunwald. New York : Harper Perennial, 2009. 123-136.

Wiener, Gary A. « From Huck to Holden to Bromden: The Nonconformist in *One Flew over the Cuckoo's Nest* ». *Studies in the Humanities* 7:2 (1979) : 21-26.

Yamaya, Saburo. « J. D. Salinger's Quest of 'The Valley of the Sick' ». *Studies in English Literature* 40 (1964) : 215-243.

Zapf, Hubert. « Logical Action in *The Catcher in the Rye* ». *College Literature* 12 : 3 (Fall 1985) : 266-271.

Ziewacz, Lawrence E. « Holden Caulfield, Alex Portnoy, and *Good Will Hunting* : Coming of Age in American Films and Novels ». *Journal of Popular Culture* 35 (2001) : 211-218.

## LITTÉRATURE

### La nouvelle

Badonnell, Patrick et Claude Maisonnat. *La nouvelle anglo-saxonne : Initiation à une lecture psychanalytique*. Paris : Hachette Supérieure, 1998.

Bazin, Claire et Ivan Deïdda. *La Nouvelle au C.A.P.E.S.* Paris : Ellipses, 1995.

Carmignani, Paul, éd. *Aspects de la nouvelle (Théorie du genre, traductions inédites et analyses textuelles)*. *Cahiers de l'Université de Perpignan* 4 (printemps 1988).

Dunn, Maggie and Ann Morris. *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. New York : Twayne, 1995.

Lepaludier, Laurent, éd. *L'implicite dans la nouvelle de langue anglaise*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005.

Lohafer, Susan and Jo Ellyn Clarey, eds. *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1989.

Louvel, Liliane, et Claudine Verley. *Introduction à l'étude de la nouvelle. Littérature contemporaine de langue anglaise*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1993.

Matthews, Brander. *The Philosophy of the Short-Story*. London : Longman, 1901.

May, Charles E. *The Short Story: The Reality of Artifice*. New York : Twayne, 1995.

O'Connor, Frank. *The Lonely Voice. A study of the short story*. New York : Melville House, 2004.

Ozvald, Thierry. *La nouvelle*. Paris : Hachette Livre, 1996.

Peden, William. *The American Short Story: Continuity and Change 1940-1975 (second edition revised and enlarged)*. 1964. Boston : Houghton Mifflin, 1975.

Purcell, William M. *The Rhetorical Short Story. Best American Short Stories on War and the Military, 1915-2006*. Lanham : University Press of America, 2009.

### Articles

Alary, Luc. « Notules sur la nouvelle en France ». *AFIL* 8 (février 1991) : 5-8.

Carmignani, Paul. « Notes sur la nouvelle ». *Aspects de la nouvelle (Théorie du genre, traductions inédites et analyses textuelles)*. Éd. Paul Carmignani. Perpignan : Cahiers de l'Université de Perpignan 4, printemps 1988. 63-66.

Friedman, Norman. « Recent Short Story Theories: Problems in Definition ». *Short Story Theory at a Crossroads*. Eds. Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1989. 13-31.

Lecerle, Jean-Jacques. « Implicite, non-dit et mi-dit : affect et rhétorique ». *L'implicite dans la nouvelle de langue anglaise*. Éd. Laurent Lepaludier. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005. 23-41.

Leitch, Thomas M. « The Debunking Rhythm of the American Short Story ». *Short Story Theory at a Crossroads*. Eds. Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1989. 130-147.

Lepaludier, Laurent. « Problématiques de l'implicite ». *L'implicite dans la nouvelle de langue anglaise*. Éd. Laurent Lepaludier. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005. 11-22.

Luscher, Robert M. « The Short Story Sequence: An Open Book ». *Short Story Theory at a Crossroads*. Eds. Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1989. 148-170.

Mortimer, Armine. « Second Stories ». *Short Story Theory at a Crossroads*. Eds. Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1989. 276-298.

Rohrberger, Mary. « Between Shadow and Act: Where Do We Go from Here? ». *Short Story Theory at a Crossroads*. Eds. Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1989. 32-45.

Tibi, Pierre. « La nouvelle. Essai de compréhension d'un genre ». *Aspects de la nouvelle (Théorie du genre, traductions inédites et analyses textuelles)*. Éd. Paul Carmignani. Perpignan : Cahiers de l'Université de Perpignan 4, printemps 1988. 7-62.

Wain, John. « Remarks on the Short Story ». *Les Cahiers de la Nouvelle*, Université d'Angers 2 (1984) : 49-66.

### **L'écriture de soi**

Brunel, Pierre. *Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XXe siècle*. Paris : José Corti, 1997.

Clerc, Thomas. *Les Écrits personnels*. Paris : Hachette, 2001.

Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram, 2004.

Couturier, Maurice. *La Figure de l'auteur*. Paris : Seuil, 1995.

Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris : Seuil, 1977.

Delaume, Chloé. *La Règle du Je*. Paris : PUF, 2010.

Ernaux, Annie. *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : Stock, 2003.

Hubier, Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2003.

—. *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2004.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique 1975*. Paris : Seuil, 1996.

### **Articles**

Amossy, Ruth. « La double nature de l'image d'auteur ». *Argumentation et Analyse du Discours* 3 (2009). En ligne. Consulté le 7 janvier 2014. <<http://aad.revues.org/662>>.

## Théorie et critique littéraires

- Alexandre-Garner, Corinne (dir.). *Frontières, marges et confins*. Paris : Presses Universitaires de Paris 10, 2008.
- Amfreville, Marc et Claire Fabre, éd. *Les Formes de l'obsession dans la littérature anglaise et américaine. Tome 1*. Paris : Michel Houdiard, 2005.
- Amfreville, Marc. *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*. Paris : Michel Houdiard, 2009.
- Antolin, Pascale et Arnaud Schmitt (dir.). *Pratiques et esthétique de la déviance en Amérique du Nord*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.
- Antolin, Pascale, Susan Barrett, Arnaud Schmitt, et Paul Veyret (dir.). *La figure du passeur : transmission et mobilité culturelles dans les mondes anglophones*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2014.
- Baelo-Allué, Sonia. *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction*. London : Continuum, 2011.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.
- . *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- . *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris : Seuil/IMEC, 2002.
- Barthes, Roland, Wolfgang Kayser, Wayne, C. Booth, et Philippe Hamon. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977.
- Barthes, Roland et al. *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982.
- Bashô, Matsuo, Kobayashi Issa et Masaoka Shiki. *L'art du haïku. Pour une philosophie de l'instant*. Trad. Vincent Brochard. Paris : Belfond, 2009.
- Bayard, Pierre. *Le Hors-Sujet, Proust et la digression*. Paris : Minuit, 1996.
- . *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Paris : Minuit, 2007.
- Bégaudeau, François et al. *Devenirs du roman*. Paris : Naïve, 2007.
- Benson, Jackson, ed. *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*. Durham (NC) : Duke Univ. Press, 1990.
- Booth, W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : PU de Chicago, 1961.
- Bouloumié, Arlette, éd. *Errance et marginalité dans la Littérature. Recherches sur l'imaginaire XXXII*. Angers : PUA, 2007.

- Bruneaud, Karen. « La Traduction française de textes littéraires en anglais non standard ». Thèse de doctorat. Université d'Artois, 2010.
- Cabau, Jacques. *La Prairie perdue*. Paris : Seuil, 1966.
- Christol, Hélène et Sylvie Mathé. *An Introduction to American Fiction*. Paris : Ellipses, 2004.
- Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de citation*. Paris : Seuil, 1979.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1998.
- Contat, Michel et Daniel Ferrer, éd. *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*. Paris : CNRS Éditions, 1998.
- De Biasi, Pierre-Marc. *La génétique des textes*. Paris : Nathan, 2000.
- Durvy, Catherine. *Le roman et ses personnages*. Paris : Ellipses, 2007.
- Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1965.
- . *Lector in fabula*. 1979. Paris : Grasset, 1985.
- . *Les limites de l'interprétation..* Paris : Grasset, 1992.
- Emerson, Ralph Waldo. *Essays. First and Second Series*. New York : Macmillan, 1937.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York : Criterion Books, 1960.
- Forest, Philippe. *Le Roman, le réel. Un roman est-il encore possible ?* Saint-Sébastien-sur-Loire : Éditions Pleins Feux, 1999.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- . *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- . *Discours du récit*. Paris : Seuil, 2007.
- Grellet, Françoise. *Literature in English. Anthologie des littératures anglophones*. Paris : Hachette, 2015.
- Hamon, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette, 1980.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*. 1984. London : Methuen, Inc. ; London: Routledge, 1985.
- Iser, Wolfgang. *L'Appel du texte*. 1970. Paris : Allia, 2012.

- Jaëck, Nathalie, Clara Mallier, Arnaud Schmitt et Romain Girard, éd. *Les narrateurs fous / Mad Narrators*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2014.
- Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978.
- Jouve, Vincent. *La lecture*. Paris : Hachette, 1993.
- . *L'effet-personnage dans le roman*. 1992. Paris : PUF, 2004.
- Kane, P. V. *History of Sanskrit Poetics*. Delhi : Motilal Banarsidass, 1971.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'implicite*. 1986. Paris : Armand Colin, 1998.
- Lane, Philippe. *La périphérie du texte*. Paris : Nathan Université, 1992.
- Lepaludier, Laurent, éd. *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- Lerat, Christian et Yves-Charles Grandjeat, éd. *Masques et mascarades dans la littérature nord-américaine. Annales du CRAA 22*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1997.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. 1992. London : Vintage Books, 2011.
- Louvel, Liliane, éd. *Le détail. Revue La licorne, Hors série – Colloques VII*. Poitiers : UFR Langues Littératures Poitiers Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 1999.
- . *Le détour. Revue La licorne 54*. Poitiers : UFR Langues Littératures Poitiers Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000.
- Ludot-Vlasak, Ronan. *La réinvention de Shakespeare sur la scène littéraire américaine (1798-1857)*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2013.
- Macé, Marielle. *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard, 2011.
- Mauriac, François. *Le romancier et ses personnages*. Paris : Buchet/Chastel, 1994.
- Morgan, Bill. *The Typewriter is Holy. The Complete, Uncensored History of the Beat Generation*. New York : Free Press, 2010.
- Pétillon, Pierre-Yves. *Histoire de la littérature américaine 1939-1989*. 1992. Paris : Fayard, 2003.
- Picard, Michel. *La lecture comme jeu*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1986.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. 1928. Paris : Seuil, 1965.
- Rabau, Sophie. *L'intertextualité*. Paris : Flammarion, 2002.



- Richard, Claude. *Edgar Allan Poe : Journaliste et critique*. Paris : C. Klincksieck, 1978.
- Ricœur, Paul. *Le Conflit des interprétations*. Paris : Seuil, 1969.
- . *Temps et Récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983.
- . *Temps et Récit. Tome II : La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984.
- Riffaterre, Michael. *Sémiotique de la poésie*. Trad. Jean-Jacques Thomas. Paris : Seuil, 1983.
- Sabry, Randa. *Stratégies discursives, digression, transition, suspens*. Paris : EHESS, 1992.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, 1989.
- . *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, 1999.
- Schmitt, Arnaud. *Je réel / Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2010.
- Tanner, Tony. *The Reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature*. Cambridge : Cambridge University Press, 1965.
- Thirlwell, Adam. *Le livre multiple*. Trad. Anne-Laure Tissut. Paris : Éditions de l'Olivier, 2014.
- Tissut, Anne-Laure, éd. *Le suspens dans la littérature américaine du XIXe au XXI siècle, Revue française d'études américaines* 121, Paris, 2009/3.
- Tolchin, Karen. *Part Blood, Part Ketchup. Coming of Age in American Literature and Film*. Lanham (MD) : Lexington Books, 2007.

### Articles

- Amfreville, Marc et Claire Fabre. « Des formes de l'obsession à l'obsession de la forme ». *Les Formes de l'obsession dans la littérature anglaise et américaine Tome 1*. Éd. Marc Amfreville et Claire Fabre. Paris : Michel Houdiard, 2005. 7-11.
- Baranowski, Anne-Marie. « Entre le désir d'enracinement et l'errance. Franz Kafka : *Das Schloß ; Amerika*. ». *Errance et marginalité dans la Littérature*. Éd. Arlette Bouloumié. Angers : PUA, 2007. 189-200.
- Barat, Jean-Claude. « Le masque et la plume : l'auteur et ses avatars ». *Masques et Mascarades dans la littérature nord-américaine*. Éd. Christian Lerat et Yves-Charles

- Grandjeat. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1997. 129-142.
- Barthes, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Poétique du récit*. Éd. Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne Booth et Philippe Hamon. Paris : Seuil, 1977. 7-58.
- . « La mort de l'auteur ». *Le Bruissement de la langue*. Éd. Roland Barthes. Paris : Seuil, 1984. 63-69.
- Boisseau, Denis. « De l'"inexistence" du détail ». *Le détail*. Éd. Liliane Louvel. Poitiers : Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 1999. 15-37.
- . « Ne vaut pas le voyage ! ». *Le détour*. Éd. Liliane Louvel. Poitiers : Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000. 9-21.
- Boucheron, Sabine. « Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiter les mots » *Revue La Licorne* 52 (2005). En ligne. Consulté le 6 décembre 2017. <<http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5710>>.
- . « Fuir la trop linéaire continuité. Parenthèse et tiret double : signes d'un détour et figure de l'ajout montré ». *Le détour*. Éd. Liliane Louvel. Poitiers : Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000. 191-219.
- Booth, Wayne, C. « Distance et point de vue. Essai de classification. ». *Poétique du récit*. Éd. Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne Booth et Philippe Hamon. Paris : Seuil, 1977. 85-114.
- Cavallero, Claude. « Le syndrome de l'errance ou la fuite impossible dans les fictions de J-M.G. Le Clézio ». *Errance et marginalité dans la Littérature*. Éd. Arlette Bouloumié. Angers : PUA, 2007. 103-112.
- Cazé, Antoine. « The Mezzanine : petit traité illustré de tribologie narrative ». *Sources* 16 : 2, 2004. 79-95.
- Dupas, Jean-Claude. « Marotte et *hobby-horse*, ou l'obsession du même pourvu qu'il soit différent ». *Les Formes de l'obsession dans la littérature anglaise et américaine Tome 1*. Éd. Marc Amfreville et Claire Fabre. Paris : Michel Houdiard, 2005. 13-23.
- Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». 1969. *Dits et écrits (1954-1988), Tome I (1954-1975)*. Paris : Gallimard, 1994. 789-821.
- Gignoux, Anne-Claire. « De l'intertextualité à la réécriture ». *Cahiers de Narratologie* 13 (2006). En ligne. Consulté le 17 janvier 2017. <<http://narratologie.revues.org/329>>.

- Grandjeat, Yves-Charles. « Introduction ». *Masques et Mascarades dans la littérature nord-américaine*. Éd. Christian Lerat et Yves-Charles Grandjeat. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1997. 9-14
- Hemingway, Ernest. « The Art of the Short Story ». *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*. Ed. Jackson Benson. Durham (NC) : Duke Univ. Press, 1990. 1-13.
- Hillis-Miller, Joseph, « The Critic as Host ». *Deconstruction and Criticism*. Ed. Harold Bloom. New York : The Seabury Press, 1979. 217-253.
- Lecerclé, Jean-Jacques. « Le plus beau est toujours le plus long ». *Le détour*. Éd. Liliane Louvel. Poitiers : Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000. 23-33.
- Lerat, Christian. « Avant-propos ». *Masques et Mascarades dans la littérature nord-américaine*. Éd. Christian Lerat et Yves-Charles Grandjeat. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1997. 7-8.
- O'Brien, Tim. « The Vietnam Veteran: Prisoner of Peace ». *Penthouse* (mars 1974) : 44+.
- Otten, Michel. « Narration et digression ». *Narration et interprétation*. Éd. Claudine Gothot-Mersch, Robert Gélis et R. Jongen. Bruxelles : Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1984. 21-34.
- Salati, Marie-Odile. « Hemingway et l'obsession de la perte après la Première Guerre mondiale ». *Les Formes de l'obsession dans la littérature anglaise et américaine Tome I*. Éd. Marc Amfreville et Claire Fabre. Paris : Michel Houdiard, 2005. 59-71.
- Tissut, Anne-Laure. « Voie/x des masques chez N. Scott Momaday et Paul West ». *Masques et Mascarades dans la littérature nord-américaine*. Éd. Christian Lerat et Yves-Charles Grandjeat. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1997. 189-198.
- . « L'invention du quotidien dans *The Mezzanine* ». *Sources* 16 : 2, 2004. 70-78.

## AUTRES CHAMPS D'ÉTUDES

### Sociologie, psychologie, anthropologie, linguistique

- Barthes, Roland. *L'empire des signes*. 1979. Paris : Seuil, 2005.

- Becker, Howard S. *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*. 1963. Trad. J.-P. Briand et Jean-Michel Chapoulie. Paris : Métailié, 1985.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale, Tome 1*. Paris : Gallimard, 1966.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale, Tome 2*. Paris : Gallimard, 1974.
- Coslin, Pierre G. *Psychologie de l'adolescent*. 2002. Paris : Armand Colin, 2010.
- Crocq, Louis. *Les Traumatismes psychiques de guerre*. Paris : Odile Jacob, 1999.
- Dolto, Françoise et Catherine Dolto-Tolitch. *Paroles pour adolescents ou le complexe du homard*. Paris : Hatier, 1989.
- Freud, Anna. *Le moi et les mécanismes de défense*. 1949. Paris : Presses Universitaires de France, 1975.
- Fussell, Paul. *Wartime. Understanding and Behavior in the Second World War*. New York : Oxford University Press, 1989.
- Laplantine, François. *Je, nous et les autres*. Paris : Le Pommier, 1999.
- . *Son, images et langage. Anthropologie esthétique et subversion*. Paris : Beauchesne, 2009.
- Turner, Victor. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. 1969. Piscataway (NJ): Aldine Transaction, 2009.
- Van Gennep. *Les rites de passage*. 1909. Paris : Picard, 1981.
- Waters, Mary C., Patrick J. Carr, Maria J. Kefalas, and Jennifer Holdaway, eds. *Coming of Age in America*, Oakland (CA) : University of California Press, 2011.
- Winnicott, D. W. *The Child, the Family, and the Outside World*. 1964. Cambridge (MA) : Perseus Publishing, 1987.
- . *Playing and Reality*. 1971. New York : Routledge, 2010.

### Articles

- Freud, Sigmund. « La création littéraire et le rêve éveillé ». *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1971. 69-81.
- Klein, Melanie. « Notes sur quelques mécanismes schizoïdes ». *Développements de la psychanalyse*. Éd. Melanie Klein. Paris : PUF, 1966. 274-300.

—. « A propos de l'identification ». *Envie et gratitude et autres essais*. Paris : Gallimard, 1968. 139-185.

Oatley, Keith. « Fiction: Simulation of Social Worlds ». *Trends in Cognitive Sciences* 20 : 8 (August 2016). 618-628.

### **Philosophie, spiritualité**

Bégout, Bruce. *Lieu commun. Le motel américain*. Paris : Allia, 2003.

—. *La découverte du quotidien*. Paris : Allia, 2005.

Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris : Gallimard, 1942.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968.

—. *Critique et clinique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1993.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

Gira, Dennis. *Le bouddhisme à l'usage de mes filles*. Paris : Seuil, 2000.

Jullien, François. *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*. Paris : Grasset, 1995.

—. *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*. Paris : Galilée, 2012.

Low, Albert. *Zen and the Sutras*. Montreal : Libre Expression, 2000.

Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Nagel, 1970.

Suzuki, Daitsetz, T. *What Is Zen?* London : The Buddhist Society, 1971.

Thoreau, Henry David. *Walden; or, Life in the Woods*. 1854. New York : Dover Publications, 1995.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. 1922. Paris : Gallimard, 1993.

### **Romans, poésie, théâtre**

Anderson, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. 1919. New York : B. W. Huebsch ; New York : Modern Library, 1999.

Banks, Russell. *Rule of the Bone*. 1995. London : Secker and Warburg ; London :

- Bloomsbury, 2006.
- Beigbeder, Frédéric. *Oona & Salinger*. Paris : Grasset, 2014.
- Calvino, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. 1979. Trad. Danièle Sallenave et François Wahl. Paris : Seuil, 1995.
- DeLillo, Don. *Mao II*. London : Vintage, 1992.
- Dickinson, Emily. *The Complete Poems*. Londres : Faber and Faber, 1976.
- Ellis, Bret Easton. *Less Than Zero*. 1985. New York : Simon & Schuster ; London : Picador (Macmillan Publishers Limited), 1986.
- . *The Rules of Attraction*. 1987. New York : Simon & Schuster ; London : Picador (Macmillan Publishers Limited), 1988.
- . *Imperial Bedrooms*. New York : Alfred A. Knopf, 2010.
- Faulkner, William. *As I Lay Dying*. 1930. New York : Jonathan Cape & Harrison Smith ; New York : Vintage, 1990.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. 1925. New York : Scribner's ; London : Alma Classics, 2017.
- Fowles, John. *The Collector*. 1963. London : Jonathan Cape ; London : Vintage Classics, 2004.
- Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms*. 1929. New York : Scribner, 2003.
- . *The Snows of Kilimanjaro*. 1939. London : Arrow Books, 2004.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. 1916. New York : B.W Huebsch ; London : Penguin, 1992.
- . *Stephen Hero*. London : Jonathan Cape, 1944.
- Juster, Norton. *The Phantom Tollbooth*. 1961. New York : Random House, 1964.
- Kinsella, W. P. *Shoeless Joe*. 1982. Boston : Houghton Mifflin Harcourt ; Boston : Mariner Books, 1999.
- Koltès, Bernard-Marie. *Sallinger*. 1977. Paris : Les Éditions de Minuit, 2010.
- Melville, Herman. *Selected Writings of Herman Melville: complete short stories*. New York : Modern Library, 1952.
- Plath, Sylvia. *The Bell Jar*. 1963. London : William Heinemann Limited ; London : Faber

and Faber, 2005.

Neuhoff, Éric. *Un bien fou*. Paris : Albin Michel, 2001.

Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. 1759-1767. St Ives : Wordsworth Classics, 2009.

### Articles

La Bardonnie, Mathilde. « Un Koltès de jeunesse déjà bien armé ». *Libération*, 29 avril 1996. En ligne. Consulté le 12 juin 2017. <[http://next.liberation.fr/culture/1996/04/29/un-koltes-de-jeunesse-deja-bien-arme\\_167568](http://next.liberation.fr/culture/1996/04/29/un-koltes-de-jeunesse-deja-bien-arme_167568)>.

Morain, Odile. « Sallinger de Koltès : tableau d'une Amérique angoissée à Strasbourg ». Site franceinfo culturebox, 21 décembre 2012. En ligne. Consulté le 12 juin 2017. <<http://culturebox.francetvinfo.fr/theatre/sallinger-de-koltes-tableau-d-une-amerique-angoissee-a-strasbourg-126877>>

Passaro, Vince. « Dangerous Don DeLillo ». *The New York Times*, 19 Mai 1991. En ligne. Consulté le 22 novembre 2016. <<http://www.nytimes.com/books/97/03/16/lifetimes/del-v-dangerous.html>>.

Sahlin, Nicki. « 'But This Road Doesn't Go Anywhere': The Existential Drama in *Less Than Zero* ». *Studies in Contemporary Fiction* (Fall 1991) : 23-42.

### **Peinture, photographie, esthétique**

Arasse, Daniel. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. 1992. Paris : Flammarion, 1996.

Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Le Cerf, 1985.

Genette, Gérard. *L'œuvre de l'art. Tome 1. Immanence et transcendance*. Paris : Seuil, 1994.

—. *L'œuvre de l'art. Tome 2. La relation esthétique*. Paris : Seuil, 1997.

Kranzfelder, Ivo. *Hopper. Vision de la réalité*. 1995. Paris : Taschen, 2010.

Renner, Rolf G. *Hopper. Transformation of the Real*. Cologne : Taschen, 2007.

### **Cœuvres audio-visuelles**

Beigbder, Frédéric. Entretien personnel réalisé à Paris le 15 juin 2017.

Koltès, Bernard-Marie, et Catherine Marnas. *Sallinger*. Représentation filmée le 29 novembre 2012 au Théâtre National de Strasbourg. 112 min. 2017.  
<<https://www.szenik.eu/fr/Szenik-live/Theatre/Sallinger-uHY4vL0fX8.html>>.

Périer, Jean-Marie et Frédéric Beigbeder. *L'Attrape-Salinger*. Documentaire. 53 min. 2007.

Sadwith, James. *Coming Through the Rye*. Long-métrage. 97 min. 2016.

Salerno, Shane. *Salinger (director's cut)*. Documentaire PBS. 143 min. 2013.

Schneiderman, Davis. « Open Letter to J.D. Salinger on the Occasion of his Literary Decomposition ». *Memorials to Future Catastrophes*. Davis Schneiderman and Don Meyer. Audio. Novembre 2008.

Strong, Danny. *Rebel in the Rye*. Long-métrage. 106 min. 2017.



## **Dictionnaires et encyclopédies**

Bergez, Daniel, Violaine Géraud, et Jean-Jacques Robrieux. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. 1994. Paris : Armand Colin, 2005.

Slawenski, Kenneth. Dead Caulfields. En ligne. Consulté de septembre 2011 à août 2018:  
<http://www.deadcaulfields.com>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr>

Dictionnaire Larousse en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

Encyclopédie Larousse en ligne : <http://www.larousse.fr/encyclopedie>

Longman dictionary en ligne : <https://www.ldoceonline.com/>

Dictionnaire Merriam-Webster en ligne : <https://www.merriam-webster.com/>

## Index des notions

### A

absurde.....3, 17, 38, 225, 255, 307, 354, 394, 433, 445, 448, 462, 474, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 537  
absurdité.....96, 228, 291, 307, 452, 529, 531, 532, 548, 553  
alter-ego.....29, 45, 50, 52, 55, 109, 114, 328, 359, 360, 363, 370, 383, 509  
ambivalence.....20, 26, 31, 67, 68, 175, 239, 280, 282, 308, 350, 387, 406, 407, 448, 47, 544, 545, 549  
anecdote.....41, 100, 102, 209, 256, 318, 349, 351, 354, 405, 428, 461, 465, 468, 483, 489, 515, 537  
anecdotique.....100, 305, 316, 344, 351, 354, 364, 458, 459, 460, 462, 463, 465, 468, 493  
aporie.....398, 535, 537  
art.....3, 5, 16, 17, 19, 20, 21, 27, 30, 48, 51, 52, 57, 58, 59, 66, 69, 80, 81, 124, 134, 136, 153, 155, 157, 166, 311, 333, 350, 354, 365, 372, 376, 380, 382, 383, 384, 388, 394, 413, 426, 435, 445, 452, 454, 455, 457, 470, 474, 477, 478, 487, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 513, 515, 517, 533, 539, 545, 551  
Autobiographie.....  
    autobiographie.....38, 40, 438  
    autobiographique 26, 34, 37, 38, 39, 40, 49, 54, 212, 234, 469  
    autofiction.....34, 38, 194  
    fiction de soi.....3, 26, 37, 38

### B

*Bildungsroman*.....162, 179, 265, 384, 426  
Bouddhisme.....  
    bouddhisme.....293, 484, 492  
    bouddhiste.....263, 294, 480, 552

### C

casquette.....254, 315, 399, 451  
centre 3, 16, 29, 39, 85, 88, 170, 201, 214, 240, 248, 250, 251, 252, 258, 259, 280, 310, 316, 325, 328, 344, 349, 359, 362, 363, 364, 365, 366, 371, 373, 376, 378, 386, 387, 403, 463, 525, 547, 548, 549

circularité.....30, 319, 323, 393, 424, 446, 447, 452, 551  
coming-of-age....157, 162, 218, 219, 397, 427  
communication. 14, 28, 49, 63, 64, 65, 66, 121, 127, 128, 142, 144, 160, 175, 182, 184, 206, 207, 220, 222, 224, 228, 239, 241, 247, 258, 260, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 289, 336, 344, 374, 378, 424, 471, 478, 548  
corruption.....80, 243, 244, 261, 288, 427, 428, 434, 437, 441, 449  
critique génétique.....23, 27, 34, 84, 106, 501, 502, 545  
cycle....183, 295, 307, 339, 340, 341, 446, 452, 519

### D

décentrement. .3, 231, 239, 327, 344, 361, 365, 386, 547, 549  
déplacement 219, 394, 514, 525, 526, 528, 553  
détachement.....220, 224, 226, 302, 308, 335, 350, 379, 380, 383, 492, 534, 550  
détail 16, 22, 30, 31, 44, 45, 48, 59, 77, 84, 99, 105, 106, 118, 119, 121, 126, 127, 144, 159, 160, 161, 167, 169, 186, 221, 227, 254, 346, 349, 354, 356, 357, 360, 382, 393, 406, 439, 453, 458, 459, 460, 461, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 471, 475, 476, 477, 480, 493, 494, 514, 517, 522, 524, 534, 548, 552  
détour.....3, 14, 15, 19, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 34, 35, 50, 61, 73, 176, 190, 193, 216, 233, 235, 237, 239, 240, 241, 255, 256, 257, 259, 264, 269, 274, 279, 280, 283, 284, 288, 289, 305, 308, 309, 310, 311, 314, 315, 320, 327, 331, 349, 350, 352, 357, 360, 361, 364, 365, 366, 374, 377, 380, 386, 387, 388, 393, 401, 463, 515, 516, 519, 520, 537, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 553, 554  
déviance.....3, 14, 26, 241, 250, 251, 255, 547  
Digression.....  
    digressif..324, 349, 350, 355, 374, 375, 385  
    digression 3, 5, 15, 20, 25, 28, 100, 101,

171, 239, 240, 274, 281, 308, 309, 310,  
311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 320,  
322, 325, 326, 328, 345, 349, 350, 352,  
355, 363, 364, 365, 366, 370, 375, 382,  
385, 387, 518, 547, 548, 549

## E

ellipse...17, 213, 513, 514, 515, 518, 520,  
521, 522, 523, 526, 536, 537, 553  
entre-deux....3, 16, 30, 69, 179, 242, 260,  
345, 393, 395, 399, 403, 404, 405, 406,  
407, 408, 409, 410, 411, 415, 416, 425,  
426, 519, 539, 548, 550  
éphémère.....30, 170, 353, 354, 393, 422,  
444, 458, 465, 533  
épigraphe...213, 350, 363, 364, 365, 376,  
535, 536, 537, 549  
épiphanie...162, 214, 287, 302, 370, 381,  
404, 405, 447, 466, 468, 469, 471, 472,  
473, 474, 475, 476, 477, 479, 483, 486,  
531  
épitexte.....195  
errance...3, 14, 20, 28, 46, 239, 280, 281,  
282, 283, 285, 287, 289, 290, 291, 308,  
315, 325, 354, 357, 376, 377, 387, 410,  
477, 544, 548  
essence.....31, 77, 89, 110, 128, 153, 225,  
347, 350, 357, 361, 410, 419, 454, 458,  
475, 478, 483, 484, 485, 494, 536  
évitement.....80, 144, 252, 387, 403, 504,  
526

## F

feintise.....40, 68, 69, 74, 78  
Focalisation.....  
focalisation externe 132, 328, 333, 334,  
497, 525, 546  
focalisation interne.....497  
Fragment.....  
fragment...3, 5, 29, 187, 212, 240, 288,  
328, 339, 341, 342, 343, 344, 345, 349,  
352, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 364,  
386, 430, 492, 504, 511, 547, 549  
fragmentaire 15, 20, 231, 345, 352, 354,  
355, 357  
fragmentation.....5, 29, 355, 387  
fuite...3, 11, 20, 26, 34, 64, 65, 67, 68, 72,  
78, 80, 81, 105, 190, 212, 252, 258, 259,  
263, 264, 277, 297, 393, 400, 403, 405,  
422, 427, 433, 445, 455, 457, 462, 512,  
543, 544, 545, 548, 551, 552

## G

geste donquichottesque.....462, 473  
guerre....20, 23, 24, 26, 37, 41, 42, 43, 44,  
45, 46, 47, 48, 49, 52, 55, 77, 86, 88, 92,  
97 109, 136, 152, 161, 166, 171, 183, 200,  
202, 208, 210, 212, 213, 225, 229, 233,  
234, 241, 252, 259, 275, 342, 393, 396,  
401, 402, 412, 417, 418, 419, 420, 421,  
422, 423, 424, 425, 442, 456, 504, 506,  
507, 514, 517, 521, 522, 523, 524, 525,  
526, 527, 528, 531, 544, 551, 553

## H

haïku...336, 337, 378, 380, 486, 487, 489,  
492, 493, 494, 532, 533, 534, 537, 553  
horizon d'attente.....155, 179, 180, 181,  
200, 359, 377, 516  
hypocrisie...141, 152, 246, 260, 261, 435,  
508

## I

identification. 13, 26, 27, 34, 40, 125, 141,  
154, 173, 177, 178, 179, 180, 181, 182,  
183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190,  
191, 192, 198, 214, 220, 234, 398, 409,  
532, 546, 547  
identité...3, 11, 26, 34, 37, 40, 53, 54, 60,  
61, 62, 66, 72, 86, 109, 114, 137, 140,  
148, 151, 152, 153, 167, 168, 188, 223,  
234, 248, 360, 362, 397, 398, 401, 405,  
408, 409, 425, 426, 427, 430, 431, 432,  
446, 453  
idiosyncrasie.....123, 138, 139, 140, 141,  
149, 460  
imagination.....67, 68, 69, 70, 71, 72, 73,  
74, 75, 77, 78, 80, 126, 140, 158, 159,  
194, 196, 198, 209, 479, 482, 491, 496,  
517, 526, 545  
implicite..17, 27, 31, 34, 47, 49, 100, 127,  
154, 155, 164, 172, 217, 239, 350, 359,  
400, 495, 500, 513, 514, 515, 516, 517,  
518, 520, 526, 528, 532, 537, 546, 553  
inachèvement.....31, 409, 416, 501  
indétermination...143, 148, 149, 157, 417,  
495, 501, 513, 516, 521  
indirection.....517, 521, 522, 526  
inexplicite.....17, 394, 513, 537, 553  
innocence..22, 30, 86, 141, 191, 213, 223,  
224, 320, 419, 420, 423, 427, 430, 434,  
435, 436, 437, 439, 441, 450, 462, 470,

473, 474, 480, 482  
 insignifiant.....16, 31, 45, 106, 128, 221,  
 230, 349, 354, 382, 393, 458, 459, 468,  
 469, 471, 492, 493, 514, 552  
 interprétation.....3, 13, 20, 27, 31, 34, 72,  
 80, 109, 124, 127, 134, 140, 144, 153,  
 154, 155, 160, 161, 162, 163, 164, 165,  
 166, 169, 172, 191, 218, 225, 233, 234,  
 289, 307, 318, 320, 324, 339, 341, 348,  
 360, 364, 365, 394, 439, 458, 463, 464,  
 472, 477, 495, 496, 498, 500, 501, 502,  
 505, 506, 507, 508, 509, 510, 513, 532,  
 533, 536, 537, 539, 540, 546, 547, 552,  
 553, 554  
 intertextualité.....3, 20, 28, 216, 217, 218,  
 287, 288, 289, 505, 537  
 introspection.....26, 34, 39, 49, 52, 55, 56,  
 61, 66, 239, 316, 349, 351, 359, 412, 550  
 intuition.....13, 34, 154, 156, 157, 159,  
 160, 161, 164, 172, 225, 270, 380, 382,  
 385, 406, 454, 481, 486, 491, 504, 514,  
 534, 537, 539

## K

koan.....256, 379, 453, 535, 536, 537, 553  
*Künstler-Roman*.....384

## L

liminalité.....393, 395, 399, 402, 404, 406,  
 408, 415, 550  
 littérature....19, 20, 23, 25, 27, 28, 38, 40,  
 45, 53, 61, 78, 79, 80, 81, 86, 102, 104,  
 142, 185, 186, 188, 189, 190, 193, 194,  
 200, 214, 215, 216, 217, 225, 233, 235,  
 241, 249, 270, 273, 274, 281, 287, 288,  
 290, 292, 372, 377, 383, 434, 435, 456,  
 480, 481, 518, 522, 537, 545

## M

marge....3, 14, 22, 28, 166, 187, 239, 240,  
 241, 242, 249, 250, 251, 252, 257, 258,  
 259, 260, 262, 263, 325, 349, 350, 359,  
 362, 363, 365, 371, 376, 386, 387, 397,  
 399, 404, 422, 459, 464, 484, 491, 539,  
 547, 548, 549  
 marginalité....22, 128, 135, 239, 241, 242,  
 249, 251, 253, 254, 255, 256, 281, 387,  
 404  
 masque....3, 11, 26, 37, 54, 55, 56, 57, 60,  
 61, 62, 63, 64, 65, 66, 70, 125, 142, 143,  
 168, 198, 222, 234, 258, 260, 265, 268,

278, 320, 321, 325, 408, 438, 545, 549  
 métatextualité..... 3, 20, 359, 372, 374,  
 376, 385, 386, 518  
 métempsycose.....445, 446, 452, 551  
 mi-dit.....514, 516, 523, 524  
 mort. .3, 16, 19, 29, 30, 37, 43, 49, 60, 70,  
 71, 75, 85, 86, 115, 118, 160, 161, 163,  
 172, 184, 199, 201, 202, 209, 213, 225,  
 226, 227, 228, 232, 233, 239, 244, 250,  
 257, 259, 275, 276, 287, 288, 295, 305,  
 307, 315, 316, 327, 328, 332, 339, 341,  
 346, 358, 367, 369, 393, 397, 411, 415,  
 416, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432,  
 434, 435, 438, 439, 440, 441, 442, 444,  
 445, 446, 447, 449, 450, 451, 452, 453,  
 454, 455, 456, 457, 465, 468, 474, 479,  
 486, 487, 488, 494, 495, 506, 508, 510,  
 512, 515, 519, 522, 526, 527, 539, 549,  
 550, 551, 552, 553

## Mouvement.....

mouvant....3, 155, 263, 328, 343, 357,  
 393, 396, 404, 405, 409, 410, 412, 431,  
 454, 495, 501, 510, 512, 513, 537, 539,  
 544, 550, 552, 553

mouvement.....3, 16, 24, 29, 30, 37,  
 127, 128, 160, 187, 191, 219, 224, 225,  
 259, 262, 270, 282, 283, 285, 296, 302,  
 311, 324, 342, 349, 353, 356, 383, 385,  
 387, 393, 394, 395, 399, 400, 403, 404,  
 409, 410, 411, 414, 415, 417, 418, 425,  
 433, 438, 447, 448, 449, 457, 465, 471,  
 472, 480, 499, 500, 504, 528, 532, 537,  
 539, 543, 544, 550, 551, 552

## Mysticisme.....

mysticisme.....14, 50, 198, 200, 257,  
 293, 296, 298, 305, 331, 338, 350, 507,  
 548

mystique....22, 81, 121, 194, 198, 200,  
 249, 295, 298, 300, 305, 445, 473, 480

mythe.....13, 27, 82, 83, 114, 193, 194,  
 196, 197, 200, 202, 205, 206, 207, 209,  
 214, 215, 232, 307, 532, 533, 547

## N

### Narration.....

hétérodiégétique.....92, 168  
 homodiégétique....40, 92, 93, 95, 137,  
 138, 176, 329, 334

non-dit.....17, 31, 34, 154, 221, 459, 495,  
 513, 514, 516, 517, 518, 520, 521, 522,  
 524, 528, 536, 537, 538, 553

norme..3, 14, 28, 155, 184, 186, 188, 239, 240, 241, 242, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 268, 327, 332, 357, 387, 422, 439, 468, 547

## O

Obliquité.....  
oblique.....14, 31, 241, 259, 264, 270, 278, 351, 515, 516, 526, 547, 548  
obliquité.....3, 14, 17, 239, 264, 267, 268, 269, 270, 279, 394, 495, 513, 516, 525, 526, 539, 553  
onomastique.....38, 61, 441, 479

## P

paradoxe.....65, 144, 154, 196, 263, 393, 463, 465, 468, 491, 495, 521, 533, 536  
paratexte.....106, 194, 195, 198, 200, 240, 363, 364, 365  
parenthèse.....16, 30, 176, 220, 280, 283, 315, 350, 351, 361, 365, 371, 373, 393, 395, 406, 412, 414, 415, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 454, 549, 550, 551  
peinture.....29, 44, 372, 426, 452, 454, 464  
périphérie.....3, 316, 349, 359, 365, 463, 549  
permanence.....81, 98, 223, 399, 405, 431, 433, 437, 447, 448, 457, 550  
*phony*.....  
14, 61, 65, 80, 93, 95, 141, 146, 149, 151, 152, 181, 187, 210, 242, 243, 246, 259, 260, 263, 313, 325  
photographie 202, 214, 318, 419, 454, 464, 465, 475, 522  
plurivocité.....161, 163, 495  
Poésie.....  
poème.....108, 109, 161, 197, 266, 275, 287, 288, 289, 314, 321, 336, 337, 338, 345, 355, 364, 378, 403, 454, 455, 487, 489, 493, 494, 507, 516, 532, 533, 537  
poésie.....16, 23, 30, 31, 254, 274, 287, 304, 333, 345, 346, 364, 380, 394, 453, 458, 468, 469, 470, 471, 477, 478, 479, 480, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 515, 516, 532, 533, 539, 552  
poète.....16, 49, 58, 59, 274, 289, 337, 368, 378, 380, 458, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 494, 507, 515, 552

poétique.....16, 31, 108, 139, 179, 185, 216, 225, 239, 274, 331, 345, 350, 365, 369, 378, 394, 412, 418, 458, 480, 486, 487, 490, 492, 493, 494, 515, 516, 533, 534, 536, 539, 552

polysémie.....13, 129, 145, 160, 164, 166, 287, 516  
postmodernisme.....20, 385  
*punctum*.....464, 465, 475, 477, 552

## Q

quête.....3, 11, 14, 15, 17, 19, 20, 22, 26, 27, 28, 29, 34, 37, 38, 49, 50, 51, 52, 54, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 81, 83, 84, 99, 110, 118, 122, 180, 198, 203, 213, 225, 228, 231, 234, 239, 249, 255, 264, 268, 269, 280, 282, 283, 289, 291, 293, 295, 296, 297, 298, 301, 302, 303, 305, 306, 308, 327, 328, 334, 339, 342, 343, 347, 358, 359, 369, 382, 386, 397, 409, 419, 432, 457, 460, 473, 474, 480, 481, 489, 491, 492, 494, 495, 506, 510, 513, 520, 531, 532, 534, 535, 540, 543, 544, 545, 548, 549, 550, 553

## R

ré-écriture.....92, 99  
réception.....23, 25, 26, 27, 34, 118, 119, 155, 166, 172, 178, 179, 185, 189, 198, 200, 218, 219, 234, 277, 323, 338, 374, 470, 495, 533, 546  
réécriture. .13, 27, 145, 193, 216, 217, 218, 219, 224, 233  
réincarnation.....30, 163, 263, 294, 295, 445, 446, 551  
relecture.....13, 161, 166, 172, 193, 218, 225, 229, 233, 288, 547  
religion.....52, 102, 200, 212, 246, 255, 256, 286, 293, 294, 295, 297, 298, 301, 303, 383, 445, 446, 468, 485, 535, 543, 548  
reprise...12, 34, 39, 56, 57, 59, 65, 67, 68, 80, 81, 83, 85, 104, 106, 110, 111, 115, 121, 136, 141, 142, 144, 145, 146, 162, 163, 170, 174, 176, 177, 189, 193, 205, 208, 212, 213, 214, 227, 234, 243, 248, 252, 253, 257, 260, 274, 297, 314, 321, 322, 325, 337, 343, 352, 357, 364, 366, 370, 376, 397, 407, 410, 414, 419, 425, 429, 430, 438, 441, 472, 483, 486, 503, 515, 550, 552

résolution.....28, 162, 179, 247, 280, 289,  
 394, 397, 398, 501, 502, 503, 504, 552  
 révélation..... 3, 28, 54, 56, 66, 109, 157,  
 167, 280, 283, 284, 285, 287, 290, 291,  
 301, 308, 309, 315, 326, 339, 370, 381,  
 404, 405, 413, 414, 466, 469, 470, 471,  
 472, 473, 474, 476, 477, 480, 518, 537,  
 547, 548, 549  
 rhizome...15, 29, 239, 327, 328, 343, 344,  
 355, 356, 357  
 rite de passage..... 26, 397, 398, 399, 400,  
 415, 418, 425  
 roman composite.....339, 340, 341, 343,  
 495, 504, 511

## S

Sens.....  
   sens définitif.....154, 172, 454, 552,  
   553, 554  
   sens mouvant.....495  
   sens suspendu.....546  
 signification 31, 61, 79, 80, 87, 99, 101,  
 127, 128, 141, 159, 254, 264, 273, 288,  
 289, 299, 351, 360, 365, 394, 413, 424,  
 451, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 465,  
 469, 471, 501, 504, 508, 514, 515, 532,  
 534, 537  
 seuil.....16, 120, 174, 195, 200, 283, 312,  
 347, 363, 365, 393, 395, 398, 399, 401,  
 402, 403, 404, 417, 418, 550  
 silence.....107, 196, 199, 202, 205, 206,  
 214, 232, 242, 248, 264, 269, 271, 385,  
 386, 394, 446, 466, 473, 495, 514, 517,  
 520, 521, 522, 523, 525, 527, 536, 537,  
 538, 539, 553, 554  
 soldat.....11, 26, 37 38, 42, 43, 44, 45, 46,  
 48, 49, 52, 58, 75, 76, 77, 85, 86, 166,  
 202, 205, 210, 213, 252, 261, 271, 277,  
 278, 393, 395, 401, 402, 403, 418, 419,  
 420, 421, 423, 424, 440, 456, 462, 482,  
 516, 522, 523, 524, 525, 526, 531, 544,  
 545, 551  
 Spiritualité.....  
   spiritualité.....28, 110, 255, 257, 294,  
   298, 445, 474  
   spirituel...19, 29, 56, 58, 67, 110, 118,  
   161, 163, 170, 231, 239, 245, 251, 255,  
   256, 280, 285, 286, 287, 290, 291, 293,  
   295, 296, 297, 302, 304, 306, 308, 343,  
   346, 372, 379, 382, 386, 445, 447, 453,  
   474, 475, 476, 486, 509, 510, 534, 535,

536, 548

suggestion.....7, 17, 38, 164, 513, 514,  
 516, 517  
 suspens..... 3, 5, 16, 19, 20, 21, 25, 29, 30,  
 31, 153, 356, 388, 391, 393, 394, 395,  
 404, 413, 414, 417, 418, 424, 425, 426,  
 433, 436, 453, 457, 472, 477, 502, 503,  
 510, 513, 518, 519, 533, 534, 537, 539,  
 543, 544, 547, 549, 550, 553, 554  
 suspension.....5, 30, 153, 356, 393, 414,  
 426, 436, 472, 533, 534, 537  
 Symbole.....  
   symbole....86, 103, 202, 243, 263, 269,  
   270, 273, 277, 302, 416, 418, 433, 435,  
   459, 474, 480, 482  
   symbolique.....144, 241, 265, 266, 271,  
   279, 283, 310, 369, 399, 419, 420, 431,  
   432, 435, 449, 450, 454, 467, 470, 552

## T

Taoïsme.....  
   taoïsme.....293, 445, 484, 537  
   taoïste.....303, 383, 484, 485  
 temps.....3, 7, 16, 20, 22, 23, 29, 30, 41,  
 42, 54, 56, 61, 62, 63, 65, 70, 72, 73, 77,  
 83, 84, 85, 87, 88, 93, 101, 105, 110, 113,  
 120, 124, 125, 126, 127, 129, 134, 142,  
 143, 145, 146, 152, 155, 157, 162, 167,  
 168, 170, 176, 177, 190, 193, 201, 211,  
 214, 216, 219, 220, 222, 223, 224, 226,  
 228, 229, 230, 231, 232, 233, 239, 242,  
 250, 251, 252, 255, 259, 260, 261, 264,  
 266, 274, 275, 280, 281, 283, 284, 285,  
 286, 292, 297, 298, 312, 314, 339, 342,  
 348, 350, 351, 352, 353, 363, 364, 374,  
 375, 377, 382, 384, 386, 393, 394, 395,  
 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404,  
 405, 408, 409, 411, 412, 413, 414, 415,  
 417, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 426,  
 431, 432, 433, 436, 439, 440, 442, 444,  
 445, 446, 447, 449, 450, 452, 453, 454,  
 455, 456, 457, 459, 462, 467, 471, 472,  
 474, 476, 486, 494, 495, 497, 500, 509,  
 513, 516, 517, 521, 522, 525, 528, 532,  
 539, 544, 547, 548, 549, 550, 551, 552  
 théâtral...27, 72, 123, 124, 125, 126, 129,  
 130, 142, 201, 231, 530  
 théâtre.....23, 54, 55, 72, 80, 123, 124,  
 125, 128, 130, 133, 134, 210, 216, 230,  
 233, 296, 305, 413, 419, 471, 522  
 traduction.....21, 27, 41, 123, 141, 145,

146, 147, 148, 150, 151, 152, 175, 218,  
478  
transcendantaliste...31, 61, 253, 435, 458,  
479, 480, 485, 528, 552  
transition.....25, 30, 125, 134, 208, 222,  
297, 339, 395, 396, 397, 399, 405, 408,  
410, 416, 420, 426, 429, 433, 439, 445,  
449, 450  
transmission.....415, 449, 451, 455, 456,  
457, 485, 524  
trauma.....11, 26, 37, 41, 43, 45, 46, 47,

48, 49, 52, 70, 77, 97, 109, 138, 171, 212,  
233, 234, 360, 415, 424, 507, 521, 522,  
523, 525, 526, 528, 531, 544  
traumatisme.....41, 45, 70, 109, 138, 171,  
233, 360, 523

## **Z**

Zen.....31, 55, 56, 103, 135, 217, 255, 256,  
257, 292, 293, 301, 334, 341, 378, 379,  
380, 424, 429, 453, 475, 481, 483, 484,  
492, 528, 531, 534, 535, 536, 537, 540

## Index des noms propres

### A

Alary, Luc.....458  
Alexander, Paul.41, 42, 48, 107, 119, 163,  
190, 197, 198, 209, 253, 385  
Alsen, Eberhard.....25, 52, 109, 110, 122,  
293, 294, 297, 303, 306, 307, 335, 381,  
384, 481, 484, 510, 511, 535, 536  
Amfreville, Marc. 41, 444, 521, 522, 524,  
543  
Amossy, Ruth.....196  
Anderson, Sherwood....258, 302, 339, 511  
Antolin, Pascale.....241, 250, 449  
Arasse, Daniel.....464, 477

### B

Badonnel, Patrick.....366, 467, 515, 519  
Baelo-Allué, Sonia.....219  
Banks, Russell.....218, 260  
Baranowski, Anne-Marie.....283  
Barat, Jean-Claude.....198  
Barr, Donald.....57, 58  
Barthes, Roland.....25, 37, 127, 128, 165,  
187, 193, 198, 199, 344, 354, 454, 464,  
465, 468, 475, 477, 502, 511, 520, 521,  
533, 534, 536, 552  
Bashô, Matsuo....378, 380, 493, 494, 533,  
537  
Baumbach, Jonathan.....437  
Bayard, Pierre.....198, 312  
Bazin, André.....452, 453  
Bazin, Claire.....454  
Becker, Howard.....26, 59, 250, 251, 258  
Beckett, Samuel.....228  
Bégout, Bruce. 16, 26, 405, 422, 458, 461,  
468, 469, 475  
Beigbeder, Frédéric. 7, 24, 188, 195, 202,  
205, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214  
Beller, Thomas.....213  
Belletto, Steven.....365, 382, 385, 386  
Ben Arfa, Inès.22, 123, 124, 161, 171, 453  
Benveniste, Émile.....138, 173  
Bidney, Martin.....469, 471  
Blanchot, Maurice.....458  
Blotner, Joseph...119, 248, 256, 427, 479,  
534  
Boisseau, Denis. 269, 309, 313, 459, 463,  
466, 468, 476  
Bonnet, Michèle 254, 281, 315, 431, 436,

449, 451  
Booth, Wayne.....184, 198  
Boucheron, Sabine.....350, 351, 373  
Boudonnet, Vinciane...22, 28, 34, 41, 57,  
58, 66, 128, 135, 161, 249, 251, 254, 255,  
258, 263, 270, 282, 284, 397, 404, 405,  
415, 416, 434, 440, 445, 446, 451, 504,  
520, 524, 528, 532, 547  
Bouloumié, Arlette.....280  
Browning, Robert.....287  
Burns, Robert.....266, 321  
Burrows, David.....427, 428

### C

Camus, Albert...17, 28, 52, 225, 307, 531,  
532, 533  
Carmignani, Paul.....404, 467, 514  
Cavallero, Claude.....280, 281  
Chekhov, Anton.....353, 503, 515  
Cochoy, Nathalie. 61, 281, 282, 283, 319,  
320, 405, 406, 436  
Coles, Robert.....142, 191, 193  
Colonna, Vincent.....25, 37, 38, 60, 194  
Compagnon, Antoine.....289, 364  
Coslin, Pierre.....254, 396, 397, 408, 409,  
428  
Costello, Donald...25, 135, 140, 141, 142,  
144, 148, 181  
Cotter, James Finn.....161, 482, 507, 508  
Couturier, Maurice.....23, 25, 54, 198, 199  
Cowan, Michael.....285, 425, 453  
Crocq, Louis.....46, 424

### D

Dällenbach, Lucien.....52, 374  
De Biasi, Pierre-Marc.....84, 106, 501  
Deïdda, Ivan.....454  
Deleuze, Gilles....25, 309, 328, 343, 344,  
355, 356, 357  
DeLillo, Don.....201, 203, 204, 205, 206,  
207, 212, 215  
Dickens, Charles.....61, 79  
Dickinson, Emily....49, 79, 287, 288, 362,  
421, 492  
Diderot, Denis.....142, 217, 310  
Didion, Joan.....199  
Dolto, Françoise.....396, 400, 430  
Doubrovsky, Serge.....38  
Dunn, Maggie.....110, 339, 340, 341



**E**

Eco, Umberto 25, 155, 160, 164, 165, 166, 169  
 Ellis, Bret Easton... 21, 24, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 229, 233, 234, 247, 416, 431, 458, 459, 547  
 Emerson, Ralph Waldo. 61, 241, 394, 478, 479, 539  
 Ernaux, Annie..... 56, 177, 189

**F**

Faulkner, William..... 110, 209, 328, 339, 511  
 Fiedler, Leslie..... 217, 482  
 Fitzgerald, F. Scott..... 63, 79, 288, 440  
 Flaubert, Gustave.. 119, 245, 379, 384, 545  
 Forest, Philippe..... 377  
 Fosburgh, Lacey..... 37, 107, 196  
 Fowles, John..... 146, 185, 186  
 Fraysse, Suzanne..... 63, 260, 438, 440  
 French, Warren.... 86, 119, 141, 146, 161, 163, 259, 509  
 Freud, Anna..... 26, 71, 178, 190, 191  
 Freud, Sigmund..... 26, 41, 60, 178, 467  
 Friedman, Norman..... 502  
 Fruman, Norman..... 119, 180  
 Fussell, Paul..... 45, 419, 420, 522, 524

**G**

Galloway, David... 52, 161, 305, 477, 506, 531  
 Geddes, John..... 201  
 Geismar, Maxwell..... 114, 260  
 Genette, Gérard... 25, 105, 195, 200, 216, 217, 219, 225, 322, 363, 365, 470, 532  
 Gide, André..... 387, 481  
 Gignoux, Anne-Claire..... 218  
 Gira, Dennis..... 295, 297  
 Glasser, William..... 448  
 Goodman, Anne..... 140, 186  
 Grandjeat, Yves-Charles..... 60  
 Grimal, Claude..... 427  
 Grunwald, Henry. 111, 116, 119, 241, 368, 412  
 Guattari, Félix.... 328, 343, 344, 355, 356, 357  
 Gutwillig, Robert..... 140  
 Gwynn, Frederick 119, 248, 256, 427, 479, 534

**H**

Hamilton, Ian.... 41, 48, 55, 121, 122, 133, 187, 191, 195, 196, 213, 368, 486, 491, 499  
 Hamilton, Kenneth..... 141, 161  
 Hamon, Philippe..... 320  
 Happe, François 14, 16, 21, 22, 24, 28, 29, 34, 39, 40, 41, 42, 49, 57, 61, 68, 71, 108, 109, 111, 113, 121, 124, 126, 141, 143, 146, 181, 253, 255, 260, 261, 264, 281, 283, 284, 296, 298, 300, 366, 376, 379, 384, 385, 412, 413, 429, 432, 43, 447, 480, 481, 483, 506, 520, 535  
 Hassan, Ihab.. 25, 114, 251, 301, 385, 462, 463, 520  
 Hemingway, Ernest... 24, 49, 79, 160, 209, 210, 212, 339, 474, 511, 515, 525, 546  
 Hopper, Edward..... 365, 471  
 Hubier, Sébastien..... 25, 40, 49, 53, 369, 386, 481, 491  
 Hutcheon, Linda..... 373, 375

**I**

Iser, Wolfgang..... 25, 155, 157, 496  
 Issa, Kobayashi... 378, 380, 486, 493, 494, 533, 537

**J**

Jauss, Hans Robert 25, 155, 179, 180, 185, 455  
 Jouve, Vincent 25, 79, 161, 164, 165, 166, 178, 185, 187, 188, 190, 191, 199, 217, 496, 500, 505, 506  
 Joyce, James 24, 49, 52, 54, 114, 211, 469, 531  
 Jullien, François..... 26, 35, 259, 289, 350, 351, 365, 366, 380, 410, 411, 515, 516, 520, 537

**K**

Kafka, Franz 288, 305, 364, 365, 376, 479, 488  
 Kazin, Alfred..... 128, 260, 304, 333  
 Kerbrat-Orecchioni, Catherine..... 513  
 Kerouac, Jack..... 84, 253, 255  
 Kierkegaard, Søren..... 364, 365, 376, 479  
 Kinsella, W. P..... 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 212  
 Klein, Melanie..... 26, 178, 185  
 Koltès, Bernard-Marie..... 123, 216, 218, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231,

232, 233, 234, 547

Kranzfelder, Ivo.....471

## L

Lane, Philippe.....363

Laplantine, François 26, 60, 354, 382, 383,  
409, 432, 475, 521, 522, 524, 532, 539

Lardner, Ring.....78, 79, 152

Laser, Marvin.....119, 180

Lecerle, Jean-Jacques.....284, 454, 514,  
516, 517

Leitch, Thomas.....468, 531

Lejeune, Philippe.....38, 40

Lemardeley, Marie-Christine.....143, 145,  
321, 323, 324

Lepaludier, Laurent.....359, 372, 513, 516

Lerat, Christian.....54

Lévy, Paule.....277, 278, 425, 481

Lodge, David.....46, 136, 137, 138, 385,  
386

Louvel, Liliane.....23, 413, 459

Lundquist, James. .55, 257, 334, 340, 342,  
508

Luscher, Robert.....339, 341, 515, 519

## M

Macé, Marielle..13, 25, 80, 185, 187, 190,  
191

Maisonnat, Claude.....366, 467, 515, 519

Mathé, Sylvie....7, 12, 24, 25, 42, 74, 111,  
145, 175, 189, 260, 320, 328, 398, 416,  
426, 430, 432, 433, 435, 439, 441, 449,  
450, 516, 526

Maugham, Somerset...60, 79, 80, 353, 503

Mauriac, François.....39, 83, 113

May, Charles.....416, 468, 474

McCarthy, Mary.....190, 304

Montaigne, Michel.....396

Morris, Ann.....19, 76, 110, 339, 340, 341

## N

Neuhoff, Éric.....188, 202, 205, 206, 208,  
209, 211

## O

O'Brien, Tim.....525

O'Connor, Frank.....248, 249, 250, 258

O'Neill, Oona.....202, 211, 214

Otten, Michel.....310, 316, 349

## P

Pellegrin, Jean-Yves.....28, 309, 310, 312,  
314, 315, 319, 321, 324

Périer, Jean-Marie.....188, 195, 202

Pétillon, Pierre-Yves.....49, 142, 183, 525

Picard, Michel.....25, 78, 155, 177, 178

Plath, Sylvia.....218

Poe, Edgar Allan.....412, 466

Propp, Vladimir.....57, 60

Proust, Marcel.....23, 54, 199, 338, 465

Purcell, William M.....522

Pynchon, Thomas.....165, 196, 385

## R

Richard, Claude.....311, 313, 467

Ricœur, Paul.....25, 79, 398, 431, 545

Riffaterre, Michael.....217, 516

Rilke, Rainer Maria....161, 274, 477, 480,  
507, 508

Rohrberger, Mary.....466, 519

Rousseau, Jean-Jacques.....435, 480, 481

## S

Sabry, Randa.....25, 310, 311, 313, 317,  
322, 325, 326, 349, 350, 351, 352, 355,  
363, 364, 374, 375, 377, 393, 396, 502,  
511, 518, 549

Salerno, Shane ;.....44, 81, 114, 118, 188,  
196, 199, 337, 383, 511

Salinger, Margaret 40, 42, 46, 51, 81, 110,  
114, 195, 212, 255, 435

Sartre, Jean-Paul.....37

Schaeffer, Jean-Marie...39, 68, 69, 72, 78,  
178, 190

Schmitt, Arnaud...7, 25, 38, 40, 192, 198,  
200, 217, 241, 250, 449

Shiki, Masaoka...378, 380, 489, 493, 494,  
533, 537

Slawenski, Kenneth.....25, 56, 90, 119,  
163, 194, 196, 385, 499, 509

Slethaug, Gordon.....161, 480, 506, 510

Sterne, Laurence.....20, 24, 120, 126, 217,  
310, 349, 365

Suzuki, D. T.....255, 256, 292, 481, 483,  
534

## T

Thirlwell, Adam.....145, 217

Thoreau, Henry David.....178, 252, 253,  
284, 479, 480, 481

Tibi, Pierre..... 26, 59, 128, 132, 142, 250,

257, 341, 342, 355, 412, 413, 416, 454,  
463, 466, 499, 502, 503, 514, 515  
Tissut, Anne-Laure.....7, 56  
Trowbridge, Clinton.....55, 254, 451  
Turner, Victor.....26, 397, 399, 401, 403,  
404, 415, 418  
Twain, Mark.....24, 61, 179

## U

Updike, John.....24, 115, 119, 499

## V

Vallas, Sophie.....7, 400, 450, 467, 518  
Van Gennep, Arnold.....26, 397, 401, 404,

415, 429

Van Gogh, Vincent.....470, 471, 479, 488

Verley, Claudine.....23, 413

## W

Wain, John.....24, 61, 179, 515

Wenke, John.....277, 278, 293, 447

Whitman, Walt.....241, 355, 524

Wiegand, William.....433, 434, 509

Winnicott, D. W.....26, 62, 63

## Z

Zola, Emile.....511

## Index des œuvres de Salinger

- Franny and Zooey*.....22, 115, 117, 119, 194, 196, 197, 257, 417, 499
- Nine Stories*.....21, 56, 108, 124, 126, 162, 195, 256, 262, 273, 293, 296, 341, 342, 413, 447, 453, 509, 530, 535, 536, 537, 551, 553
- Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour – An Introduction*.....9, 22, 118, 119, 120, 195, 196, 197
- The Catcher in the Rye* .... 9, 12, 13, 14, 16, 19, 21, 25, 27, 38, 40, 41, 43, 49, 50, 55, 57, 58, 60, 61, 63, 65, 67, 73, 75, 76, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 110, 111, 114, 116, 119, 122, 123, 126, 128, 129, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 153, 159, 162, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 196, 198, 209, 210, 212, 214, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 230, 234, 242, 245, 246, 248, 252, 253, 254, 260, 262, 264, 266, 274, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 298, 300, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 325, 326, 342, 349, 361, 384, 396, 398, 399, 400, 405, 406, 408, 409, 410, 412, 413, 416, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 432, 433, 434, 435, 436, 438, 439, 440, 441, 444, 447, 449, 452, 453, 454, 455, 461, 470, 496, 501, 525, 526, 545, 547, 548
- « **A Boy in France** ».....16, 43, 44, 57, 86, 109, 276, 277, 417, 418, 421, 423, 462, 522, 525, 526
- « **A Girl I Knew** ».....39, 40, 57, 189, 276, 413, 417, 438, 442, 456, 470, 517, 523, 531
- « **A Young Girl in 1941 with No Waist at All** ».....9, 124, 126, 401, 415, 417, 513, 520
- « **A Perfect Day for Bananafish** ».....9, 15, 46, 47, 50, 57, 61, 108, 109, 124, 126, 128, 131, 133, 135, 161, 162, 163, 167, 171, 186, 208, 227, 229, 233, 257, 273, 303, 327, 328, 331, 333, 336, 341, 343, 361, 372, 381, 382, 384, 386, 417, 447, 479, 482, 499, 502, 505, 506, 507, 508, 509, 516, 517, 523, 526, 529
- « **Birthday Boy** ».....22, 105, 414, 417, 499, 502, 516
- « **Blue Melody** ».....158, 160, 242, 250, 257, 258, 271, 384, 455, 461, 472, 482, 503, 516
- « **Both Parties Concerned** ».....9, 72, 94, 136, 138, 265, 270, 275, 400, 460, 502
- « **Down at the Dinghy** ».....9, 56, 57, 64, 108, 124, 136, 156, 252, 327, 400, 415, 417, 427, 467, 499, 504, 517
- « **De Daumier-Smith's Blue Period** ».....9, 39, 40, 59, 62, 211, 248, 302, 398, 399, 400, 404, 405, 408, 409, 410, 417, 418, 442, 463, 464, 476, 488
- « **Elaine** ».....81, 417, 514
- « **For Esmé – with Love and Squalor** ».....9, 42, 45, 46, 48, 55, 57, 77, 90, 109, 125, 139,

189, 257, 277, 278, 298, 402, 408, 419, 422, 424, 425, 472, 503, 523, 524, 526, 530, 531

« **Franny** ».....108, 109, 119, 124, 164, 176, 200, 218, 245, 294, 296, 301, 302, 381, 384, 397, 413, 417, 478, 496, 499, 500, 502, 503

« **Go See Eddie** ».....127, 128, 131

« **Hapworth 16, 1924** ».....9, 15, 21, 22, 55, 89, 105, 108, 109, 110, 118, 119, 121, 122, 126, 133, 139, 171, 181, 183, 186, 189, 192, 195, 200, 205, 262, 288, 289, 292, 295, 297, 299, 305, 308, 322, 327, 328, 335, 337, 338, 343, 361, 367, 372, 374, 375, 376, 378, 383, 384, 386, 417, 446, 480, 486, 491, 506, 510, 527, 528, 532, 537

« **I'm Crazy** ».....12, 23, 57, 67, 84, 88, 91, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 170, 285, 318, 322, 413, 430, 431, 432, 438, 462, 501, 502

« **Just Before the War with the Eskimos** ».....9, 162, 272, 413, 417, 454, 473, 479, 517

« **Last Day of the Last Furlough** »...9, 42, 48, 57, 78, 85, 86, 89, 101, 105, 189, 210, 402, 417, 420, 436, 437, 471, 516, 522, 527

« **The Long Debut of Lois Taggett** ».....9, 247, 417, 459

« **Once A Week Won't Kill You** ».....9, 136, 402, 413, 419, 420, 421, 455, 522

« **Paula** ».....22, 105, 167, 517

« **Personal Notes on an Infantryman** ».....42, 167, 168, 502

« **Pretty Mouth and Green My Eyes** ».....9, 157, 162, 269, 413, 483, 503

« **Raise High the Roof Beam, Carpenters** ».....9, 50, 108, 111, 114, 115, 119, 120, 125, 129, 130, 131, 133, 176, 177, 183, 186, 227, 251, 257, 271, 274, 275, 293, 297, 298, 303, 305, 306, 327, 329, 332, 333, 334, 336, 341, 362, 369, 372, 375, 378, 381, 382, 383, 385, 413, 414, 415, 454, 460, 464, 469, 479, 481, 484, 485, 489, 490, 492, 504, 505, 508, 509, 520, 527, 533, 536

« **Seymour – An Introduction** ».....9, 15, 29, 45, 50, 51, 52, 108, 109, 112, 113, 116, 120, 126, 165, 166, 171, 176, 177, 183, 186, 197, 200, 212, 240, 263, 276, 293, 309, 327, 328, 329, 330, 333, 335, 336, 337, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 352, 353, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 385, 386, 387, 405, 442, 446, 453, 454, 474, 479, 480, 483, 486, 487, 488, 490, 503, 506, 509, 510, 517, 527, 532, 543, 549

« **Slight Rebellion Off Madison** ».....9, 12, 23, 41, 67, 84, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 103, 105, 126, 285, 384, 417, 461, 501, 502, 516

« **Soft-Boiled Sergeant** ».....17, 42, 137, 271, 322, 420, 456, 461, 483, 502, 521, 522

« **Teddy** »...50, 128, 162, 167, 256, 262, 292, 295, 341, 360, 379, 415, 435, 446, 447, 467, 468, 480, 481, 483, 486, 492, 502, 509, 510, 528

« <b>The Children's Echelon</b> ».....	22, 134, 401, 419
« <b>The Hang of It</b> ».....	42, 167, 502
« <b>The Heart of a Broken Story</b> ».....	211, 372, 466
« <b>The Inverted Forest</b> ».....	51, 125, 128, 168, 171, 189, 194, 466, 487, 488, 489, 491, 492, 533
« <b>The Last and Best of the Peter Pans</b> ».....	9, 22, 57, 85, 87, 89, 90, 130, 402, 442
« <b>The Laughing Man</b> ».....	39, 65, 69, 71, 72, 128, 156, 162, 257, 403, 430, 455, 456, 503
« <b>The Magic Foxhole</b> ».....	22, 45, 76, 77, 354
« <b>The Ocean Full of Bowling Balls</b> »..	9, 22, 51, 57, 58, 85, 86, 87, 89, 101, 103, 105, 115, 189, 255, 287, 303, 403, 442, 453, 454, 461, 491, 515
« <b>The Stranger</b> ».....	48, 57, 85, 86, 88, 105, 128, 166, 275, 423, 425, 442, 455, 471, 503, 516, 522, 524
« <b>The Varioni Brothers</b> ».....	59, 188, 194, 442, 485
« <b>The Young Folks</b> ».....	128, 135, 209, 247, 248, 372, 384
« <b>This Sandwich Has No Mayonnaise</b> ».....	9, 44, 57, 75, 77, 85, 86, 89, 91, 105, 421, 422, 522
« <b>Two Lonely Men</b> ».....	22, 422, 525
« <b>Uncle Wiggily in Connecticut</b> ».....	9, 69, 70, 71, 108, 124, 128, 162, 218, 227, 248, 273, 413, 414, 417, 418, 442, 446, 473, 479, 489, 503, 516, 517, 527
« <b>Zooey</b> ».....	50, 64, 108, 109, 111, 112, 114, 116, 119, 120, 121, 124, 125, 133, 136, 171, 176, 187, 200, 227, 246, 255, 268, 269, 288, 292, 293, 294, 297, 298, 300, 302, 305, 306, 327, 330, 334, 336, 353, 361, 362, 363, 367, 368, 372, 381, 385, 397, 399, 401, 405, 413, 418, 443, 444, 471, 473, 475, 477, 483, 485, 486, 487, 499, 505, 510, 517, 527, 528, 531

## Annexe

### Réseau de récurrence des personnages de la famille Caulfield

	Vincent	Holden	Phoebe	Kenneth	Viola	Parents	Helen Beebers
« The Last and Best of the Peter Pans » (1942, non publiée)	Narrateur	Mentionné	Présente	Mentionné (mort)	Absente	Mère présente (Mary Moriarity, « Red », actrice)	Mentionnée
« Last Day of the Last Furlough » (Juillet 1944)	Présent	Mentionné	Mentionnée mais pas nommée	Absent	Absente	Père mentionné (acteur)	Mentionnée
« This Sandwich Has No Mayonnaise » (Octobre 1945)	Narrateur	Mentionné	Mentionnée	Absent ? Mentionné ? (« Red »)	Absente	Père et mère mentionnés (acteurs) « Red » ?	Absente
« The Stranger » (Décembre 1945)	Mentionné (mort à la guerre)	Mentionné mais pas nommé	Absente	Mentionné (mort)	Absente	Absents	Présente
« The Ocean Full of Bowling Balls » (1945, non publiée)	Narrateur	Présent	Présente	Présent	Absente	Père et mère mentionnés (acteurs)	Mentionnée
« I'm Crazy » (Décembre 1945)	Absent	Narrateur	Présente	Absent	Présente	Père et mère mentionnés (profession non spécifiée)	Absente
« Slight Rebellion Off Madison » (Décembre 1945)	Absent	Présent	Absente	Absent	Absente	Absents	Absente
<i>The Catcher in the Rye</i> (1951)	Mentionné sous le nom de D.B.	Narrateur	Présente	Mentionné sous le nom de Allie (mort)	Absente	Mentionnés (profession non spécifiée)	Absente





## **Pratiques du détour et du suspens dans l'œuvre de J. D. Salinger**

Cette thèse se propose de relire l'œuvre de Salinger à la lumière de l'usage que fait l'écrivain des motifs du détour et du suspens, tous deux caractérisés par un fonctionnement ambivalent. L'écriture de Salinger, fondamentalement introspective, prend par bien des aspects des allures de quête, à la fois identitaire et littéraire. L'auteur se devine derrière ses pratiques d'écriture, dont la dimension obsessionnelle révèle un profond désir de maîtrise de son travail, qui l'amène parfois à se perdre dans ses textes et s'apparente finalement davantage à une attitude de fuite. Dans l'œuvre salingerienne, le détour participe d'une réflexion sur les concepts de norme et de déviance. L'éloge de l'écart que l'on observe sur le plan thématique trouve un écho dans l'utilisation de stratégies narratives louant les mérites du détour et plaidant pour un décentrement du texte, qui passe également par un recours à la métatextualité. Les encarts métatextuels, s'ils permettent une mise en scène des questionnements de l'écrivain sur sa propre écriture, sont aussi des manifestations du suspens dans le texte, suspens d'abord employé par Salinger pour nourrir une réflexion sur la résistance au passage du temps et la notion d'entre-deux. Par ailleurs, l'écrivain s'attache par diverses stratégies narratives à suspendre l'interprétation du sens, qui se révèle mouvant, différé, voire tout simplement retenu, lorsqu'il ne s'abîme pas dans l'absurde ou le non-sens. Ce faisant, il interroge la validité de toute interprétation et s'efforce du même geste de repousser indéfiniment l'achèvement de son œuvre, trahissant par là l'urgence éprouvée de mettre à distance l'angoisse mortifère qui l'obsède.

**Mots clefs : J. D. Salinger – détour – suspens – quête – fuite – entre-deux – obliquité – fiction de soi – interprétation – nouvelles**

## **Detour and in-betweenness: the suspended prose of J. D. Salinger**

This PhD research aims to shed new light on J. D. Salinger's work by focusing on his use of two inherently ambivalent motifs: detour and suspension. Salinger's writing, partly because of its introspective nature, often takes on the appearance of a quest, both personal and artistic. It stages the author's exploration of his own identity and his obsessional writing practices which sometimes lead him to fully immerse himself in the world of fiction – an attitude in the end more evocative of evasion than of a search for literary perfection. In Salinger's work, the representation of detours is the starting point of a reflection on the concepts of norm and deviance. Deviation is presented in a positive light, while its effectiveness as a writing strategy is repeatedly praised. Such stylistic devices as digression, fragmentation, or intertextuality are called upon to question the classical distinction between center and margins. The author's will to decenter the text also involves the use of metatextuality, which serves the exploration of his own writing and its staging for the reader's benefit, but may also be seen as a manifestation of suspension. In his work, Salinger first uses suspension to engage in a reflection on the characters' resistance to the passing of time as well as on the notion of in-betweenness. Moreover, the writer makes use of different stylistic devices to suspend the reader's access to the meaning of his stories by keeping it unstable and unsure. He thus challenges the value of interpretation, and makes sure he indefinitely postpones the completion of his own work, in the same way his characters develop strategies to postpone their confrontation with death.

**Key-words: J. D. Salinger – detour – suspension – quest – evasion – in-betweenness – obliquity – autobiographical fiction – interpretation – short stories**